STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

2
1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — redactor responsabil; PROF. MARCEL BREAZU; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA; FLOREA BOBU FLORESCU; DAN HĂULICA; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; PAUL PETRESCU — secretar ştiinţific de redacţie; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂŞIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Preţul unui abonament este de 38 lei pe an.
În ţară abonamentele se fac la Oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.
Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, Căsuţa poştală 134—135, Bucureşti, Republica Socialistă România.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei pe adresa: Calea Victoriei 11, Bucureşti.

APARE DE 2 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE

Tom 14 Nr. 2

SUMAR

STUDII

MARGARETA ANDREESCU, Erwin Piscator — teatrul politic, ecouri româneşti interbelice 85
MIRCEA VOICANA, Un coleg vienez al lui Enescu: Zemlinsky 99
ION CANTACUZINO, Producţiile Societăţii « Filmul de artă Leon Popescu » (1913—1914) 107

NOTE ŞI DOCUMENTE

MIHAI FLOREA, Noi interpretări scenice ale textelor lui I. L. Caragiale 119
PETRE COSTINESCU şi VIORICA IONESCU-NIŞCOV, Cîteva scrisori inedite de la Agatha Bîrsescu.... 123
ION VÎRTOSU, O manifestare teatrală la Tîrgu-Jiu în 1834 130
ALFRED HOFFMAN, Corespondenţa Enescu — Honegger şi concepţiile lui Honegger despre muzică 132
FERNANDA FONI, Trei lucrări inedite de Theodor Fuchs 135
STELLA SAVA, Un proces şi o nuntă cu lăutari pe vremea lui Vodă Nicolae Mavrogheni 145

RECENZII

VIRGIL BRĂDĂŢEANU, Drama istorică naţională (Anca Costa-Foru) 149
GHEORGHE FIRCA, Bazele modale ale cromatismului diatonic (Adrian Raţiu) 150
ION PASCADI, Idealul şi valoarea estetică (Ana Maria Popescu) 151
MAX EISIKOVITS, Polifonia vocală a Renaşterii — Stilul palestrinian (Gheorghe Firca) 152
CĂRŢI — REVISTE 155
INDEX ALFABETIC 157

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 14, Nr. 2, P. 83—158, BUCUREŞTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ERWIN PISCATOR — TEATRUL POLITIC

ECOURI ROMÂNEȘTI INTERBELICE

de MARGARETA ANDREESCU

Desigur nu scurta și fortuita oprire în capitala țării noastre a lui Erwin Piscator, în iulie 1936, a generat ideea acestei prime tentative de a contura unele aspecte ale cunoașterii în țara noastră a aceluia care, alături de alte nume prestigioase, a adus teatrului universal contemporan o contribuție originală și cu influență iradiantă în timp și spațiu. Este însă firesc ca asemenea gînduri să fi fost prilejuite de traducerea unei opere ca *Teatrul politic*, lucrare devenită clasică, în care autorul și-a fundamentat crezul artistic și expus experiența anilor săi de furtunoasă, neobosită și consecventă activitate pe tărîmul teatrului revoluționar. Încercarea de a cunoaște și analiza modalitatea în care a fost înregistrat « fenomenul Piscator » în țara noastră nu epuizează vasta temă a *teatrului politic*, fiind doar o contribuție la elucidarea problemelor legate de aria de răspîndire a ideilor teatrale ale lui Erwin Piscator în perioada interbelică, probleme care chiar și în patria sa așteaptă încă o interpretare științifică adîncită.

Izvorul de informație cel mai generos și într-o perfectă sincronizare cu activitatea lui Piscator îl reprezintă presa vremii. Oglindind o febrilă necesitate de a fi în pas cu evenimentele, de a dezbate problemele teoretice în contextul tendințelor și curentelor de multe ori contradictorii — fenomen atît de caracteristic epocii, în al cărui angrenaj, în mod firesc, este atras și teatrul nostru —, presa românească de specialitate se afirmă deosebit de promptă și larg cuprinzătoare. De la informația laconică pînă la aprecierile de valoare, evazive sau competente și sigure, de la părerile împrumutate din sursă străină și redate *tale quale* sau originale, apelînd la interviuri, descrieri de călătorie concretizate în mărturii și aprecieri, presa realiza tabloul teatrului epocii cu un desen net și viguros, pe un fond de o frapantă veridicitate cromatică și spirituală. Pe o întindere ale cărei hotare se estompează pe scena japoneză sau chineză, trecînd prin Europa — cu popasuri în patria lui Shakespeare, la leagănul *commediei dell'arte* sau oprindu-se în Spania, care în curînd îl va pierde pe Garcia Lorca —, lumina este proiectată cu insistență asupra zonelor centrale ale acestui vast tablou, conturînd ansamblul și subliniind elementul de amănunt, asupra unor teatre vii, focare de influență ale epocii, printre care și cel german.

Atmosfera de frămîntări politice și criză economică, cu consecințele-i nefaste sub aspectul financiar și al creației spirituale, duce și sub raportul teatrului la derută și destrămare. În același timp însă, generează febrile căutări pe plan ideologic și artistic. Acest fenomen specific teatrului interbelic este fundalul pe care se vor proiecta neastîmpărul creator și consecvența revoluționară a experienței piscatoriene. Germania, « țara aceasta atît de turmentată de idei nouă, mai ales de la război și revoluție încoace, stă în prima linie a sforțărilor. Cele mai neașteptate soluții explodează acolo, ca niște bombe, am putea spune seral — în fiecare seară de premieră — la ivirea proaspetelor lucrări dramatice ale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Erwin Piscator (din volumul Erwin Piscator, *Teatrul politic*, Bucureşti, Editura politică, 1966).

tinerilor autori de teatru ». Este o referire directă la « piesele de calibru shakespearian ale foarte tînărului Bertolt Brecht, care, cu ale sale *Trommeln in der Nacht* și *Baal*, atacă marile probleme sociale și erotice la ordinea zilei cu o vervă de polemist acerb. . .»[1]. Concomitent, impresii de călătorie[2] redau atmosfera generală a supremației regizorale în teatrul german, care însă nu dispune, în general, decît de trupe mediocre, realizînd totuși spectacole de o desăvîrșită omogenitate, forță artistică și emoțională, ca în cazul spectacolelor *Die Räuber* și *Die Weber*, regizate de Karl Heinz Martin. Lipsa unor colective puternice de actori de mare valoare este de altfel unul din motivele ce duc treptat la decăderea teatrului lui Max Reinhardt, fenomen pe care presa noastră îl semnalează[3]. Este înregistrată în această perioadă o inovație scenică — *Theakin* —, al cărei autor ne rămîne necunoscut, inovație ce prin combinarea mijloacelor pur teatrale cu filmul dă posibilitatea înregistrării unor acțiuni simultane, deschizînd artei teatrale posibilități nebănuite[4]. Dar sînt înregistrate și demonstrațiile naționaliste, cum ar fi cea organizată împotriva piesei profund acuzatoare a lui Ernst Toller *Hinkemann*, scrisă în fortăreața Niederschönenfeld, unde a fost întemnițat timp de 5 ani după prăbușirea Republicii de la Weimar, ca și succesul aceluiași autor la Berlin, la cîteva zile după eliberarea sa[5].

Informația, care semnalează în 1924 dezagregarea dramaturgiei expresioniste germane, conturează fundalul activității lui Erwin Piscator prin prezentarea a « două personalități care stau la periferia teatrului », Ioachim Reingelantz și Hans Reimann. Primul, un fost marinar, care « în fața burghezilor din cabarete apare în fiecare seară, stîngaci, beat, cu paharul de vin în mînă, în uniforma de matelot, tatuat și cu un cap de acvilă, în care nu se citește decît cinism. Își rostește în chip uimitor poemele, versuri expresioniste, sincope amețitoare, lucruri dezgustătoare, rimate, ironii îndrăzneațe, strofe simple informative: așa e viața! Ecce! Sînteți blestemați, detracați și ciumați! Nimeni nu vă poate ajuta! Îmbătați-vă, faceți ce vreți, dar lăsați-vă de frazeologie, asta este și mai dezgustător! Uneori Ioachim Reingelantz nici nu-și isprăvește poemele: fenomenul Hitler — spune el — l-a derutat complet »[6]. Satira celui de-al doilea cupletist, mai puțin agresivă și mai artistică, apare în toată virulența ei. El este « omul care cu un hohot de rîs e capabil să mături de pe suprafața pămîntului »[7] toate ficțiunile unei literaturi à la Courths-Mahler, în vogă[8]. Nu sînt numai figuri pitorești din Frankfurt, ci documente elocvente pentru rolul pe care l-au jucat cabaretele vremii. Și un actor ca Ernst Busch a apărut la Berlin cu un răsunător succes pe astfel de scene[9].

[1] Eman. Cerbu, *Drama-pamflet*, în *Rampa* din 4 august 1923.

[2] Alex. Călin, *Regizoratul*, în *Rampa* din 31 august 1923.

[3] Eman. Cerbu, *Cel mai bun teatru*, în *Rampa* din 7 septembrie 1923.

[4] * * * *O inovație teatrală de senzație « Theakin »*, în *Rampa* din 13 septembrie 1923.

[5] * * * *Marele scandal la Dresda la o piesă de Ernst Toller*, în *Rampa* din 27 ianuarie 1924, vezi și *Rampa* din 24 iulie 1924.

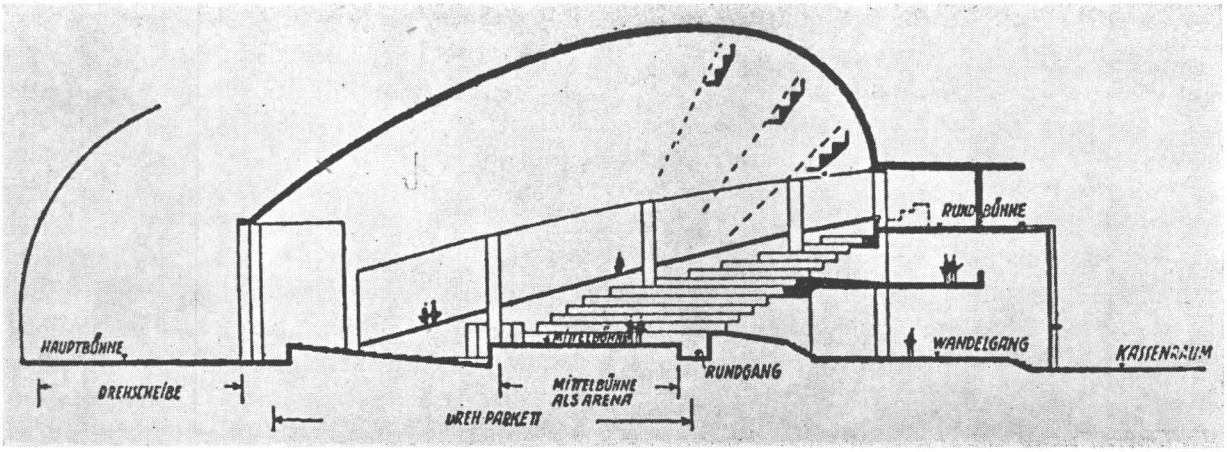
[6] Eduard Levi, *Teatrul german de azi*, în *Rampa* din 2 și 4 iunie, 1924.

[7] *Ibidem*.

[8] Courths-Mahler Hedwig (1866—1950). Autoare a circa 270 de romane. În 1920, de exemplu, scrie 14 volume a circa 300 de pagini fiecare. E o literatură submediocră, cu o largă răspîndire, caracterizată prin lipsă de exigență și gust artistic.

[9] După ce s-a afirmat la alte teatre, Ernst Busch este angajat în 1927 de Piscator, debutînd în *Hoppla, wir leben!*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



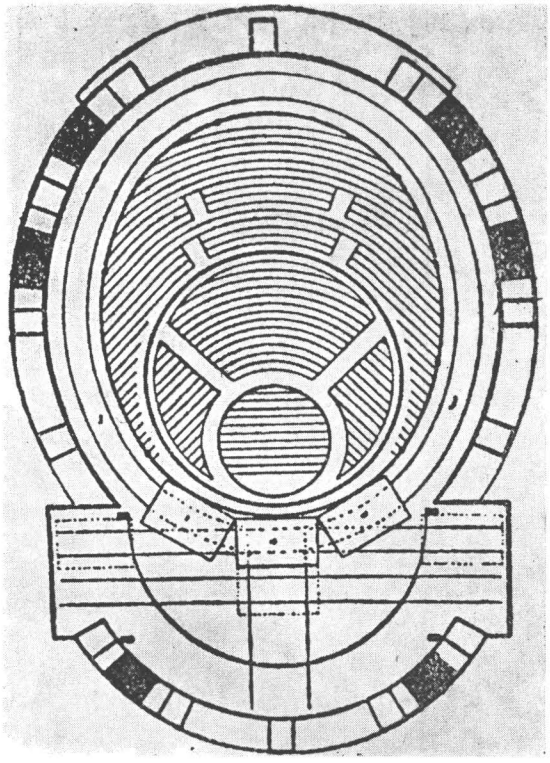


Fig. 2 şi 3. — Planul Teatrului total. Planul parterului şi al scenei şi secţiune transversală (din volumul Erwin Piscator, *Teatrul politic*, Bucureşti, Editura politică, 1966).

O imagine revelatoare a epocii şi condiţiilor social-politice o datorăm romancierului Liviu Rebreanu, care prinde pulsul viu al străzii în Berlinul anului 1926. Aflat în Schillerplatz, el redă ca într-o secvenţă de film momentul apropierii « stăpînului de mîine ». « În piaţa uriaşă, în faţa celor două catedrale maiestuoase, înaintea clasicului teatru de stat, marşul revoluţionar *(Internaţionala,* — M.A.*)* a răsunat biruitor, aspru şi dominator. De pe trotuar. . ., la cîteva sute de metri, pe afişul galben al teatrului naţional, se putea citi roşu *Die Weber*. . . Părea un aranjament simbolic. Închipuirea lui Hauptmann se împlinise în realitate. Ţesătorii au triumfat definitiv, au izgonit armata, şi sărbătoreau izbînda printr-o paradă. Un drapel roşu, cu ciocanul şi secera, fîlfîia falnic ca o chemare. [. . .]. Lumea se oprea pe trotuare, lumea ieşea din case, capete se iveau în ferestre să vadă parada. Şi toţi priveau cu surîsuri admirative [. . .], parcă ar fi fost aevea în faţa stăpînito-

În 1929, an în care interpretează rolul titular din *Kaufmann von Berlin* în regia lui Erwin Piscator, declamă la cabaretul « Larifari », *Legende von toten Soldaten*, de Brecht, sau cîntă la « Katacombe », *Wenn die Igel in der Abendstunde*, de Kurt Tucholsky şi Hans Eisler. Vezi Herbert Ihering şi Hugo Fetting, *Ernst Busch*, Henschelverlag, Berlin, 1965, p. 42 şi 68—69.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rilor de mîine ». Și mai departe: « Comuniștii [. . .], îndrăzneți, tineri, activi [. . .], defilează azi în inima Berlinului, cu steagul roșu sfidător ». Dar. . . « coloana comunistă abia dispăruse, *Internaționala* se mai auzea încă în depărtare, cînd dintr-o stradă lăturalnică se ivește un grup de vreo treizeci de soldați adevărați din Reichswehr, din actuala armată germană. Piperniciți, înfriguraţi, în haine sărăcăcioase, păşind alandala, ca recruții noștri cînd merg întîia oară la baie. Nici un trecător nu se oprește să-i privească, nici măcar copiii nu-și pierd timpul să-i întovărășească. De altfel ei înșiși parcă se rușinează de halul lor și se grăbesc a se face nevăzuţi într-o ulicioară obscură. Prezentul și viitorul. Neu-Berlin !»[10]. În această atomosferă apare în presa noastră ceea ce ar putea fi considerat ca prima semnalare privind activitatea lui Erwin Piscator, nenominalizat încă. Ea se referă la prezentarea, la 12 iulie 1925, a revistei *Trotz alledem*!, de Gasbarra; iar mai tîrziu, în 1926, apare alta, tot fără a i se menţiona numele, cu prilejul premierei piesei lui Alfons Paquet, *Sturmflut* (cu care Erwin Piscator debutează ca regizor angajat la Volksbühne): « O interesantă experienţă se va face în curînd la Teatrul Popular din Berlin. La premiera dramei *Sturmflut*, de Alfons Paquet, se va prezenta în pauze acţiunea ce se petrece între acte, într-un film special montat la Casa Defa. Rămîne de văzut dacă prin această inovaţie se îmbogăţesc de fapt — precum cred iniţiatorii — mijloacele de exteriorizare artistică ale teatrului[11]».

După acest moment de anonimat, Erwin Piscator va păși în arena presei noastre, învăluit de atmosfera proprie lui. Opiniile cele mai contradictorii îi vor comenta activitatea, urmărind-o pas cu pas, dînd posibilitatea realizării unei fidele reconstituiri, dincolo chiar de anul 1929, cu care se încheie volumul *Teatrul politic*. În 1926, un articol[12] prezintă, pentru prima dată în presa românească, pe « regizorul Erwin Piscator, talentul cel mai remarcabil din toţi regizorii germani ai generaţiei tinere ». În perioada cînd pe scenele Londrei, ale Parisului, Berlinului, personajele lui Shakespeare și Schiller defilează în costume moderne, cu monoclu, fumînd ţigări de foi, Piscator montează *Die Räuber*, desfășurînd simultan trei acţiuni diferite în trei spaţii scenice. El realizează cea mai scurtă reprezentare a dramei. Răstoarnă cadrul exterior și, cu toate că-și îmbrăca eroii în « costume atemporale »[13], le imprimă o atitudine pregnant contemporană, iar conţinutului întregii piese o tendinţă politică netă. Spectacolul a fost primit foarte bine de public, care s-a declarat de acord cu « inovaţiile sincere ale regizorilor geniali ». Și, ca o consecinţă, revista *Teatrul* din Cluj transmite vestea deschiderii la Viena a unui teatru nou, *Neue Wiener Bühne*, al cărui director și-ar fi asigurat concursul « celebrului regizor german Erwin Piscator, cunoscut prin înscenarea îndrăzneaţă a *Hoţilor* de Schiller »[14].

Ne parvine știrea despre noua lucrare a dramaturgului revoluţionar Ernst Toller, *Hoppla, wir leben*!, care iniţial nu-și găsește plasament pe scenele germane[15]. Dar numai după trei luni aflăm că ea va fi piesa inaugurală a teatrului deschis de Piscator pe Nollendorfplatz, unde vor fi promovate cele mai noi lucrări originale, « în înscenările cele mai îndrăzneţe »; piesa lui Toller se pretează perfect unei tratări regizorale moderne, într-un ritm accelerat, cu elemente de film și de jaz. În esenţă, Piscator-Bühne își propune să realizeze un teatru politic cu « înscenări impresionante și spectacole pasionante »[16]. Mai aproape de scopul propus, definește un alt articol programul de la Piscator-Bühne: « Teatrul pentru proletari în slujba proletariatului, ca tribună și mijloc de propagandă pentru lupta dusă de el, aceasta e menirea teatrului lui Piscator »[17]. O contribuţie deosebită purtînd girul autenticităţii unor impresii directe și înregistrate cu competenţă este corespondenţa din Berlin a lui Ion Miletin. Dincolo de redarea subiectului, relevarea personalităţii artistice și politice a lui Toller și corelarea acestor elemente cu scopul urmărit

[10] L. Rebreanu, *Berlin-Roma-Paris*, în *Adevărul literar și artistic*, din 21 octombrie 1928.

[11] * * * *Teatru și film*, în *Adevărul literar și artistic* din 21 octombrie 1928.

[12] * * * « *Hoţii* » și « *Schylok* » *în costume moderne*, în *Rampa* din 27 septembrie 1926.

[13] Piscator a considerat acest spectacol un « salt mortal regizoral »; faptul că intenţiile sale nu au fost înţelese se explică parţial, crede el, și prin aceea că și-a îmbrăcat eroii în « costume atemporale în loc să recurgă la costume de epocă». Vezi Erwin Piscator, *Teatru politic*, Bucureşti, Edit. politică, 1966, p. 94.

[14] Vezi *Teatrul*, Cluj, 14 decembrie 1926.

[15] * * * Ernst Toller, în *Rampa* din 25 mai 1927; * * *, *Ernst Toller*, în *Adevărul literar și artistic*, din 21 ianuarie 1929.

[16] * * * *Viaţa artistică la Berlin*, în *Rampa* din 24 septembrie 1926.

[17] * * * *Teatrul lui Piscator*, în *Deşteptarea* din 8 ianuarie 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de teatrul lui Piscator, corespondenţa este un comentariu amănunţit asupra regiei şi interpretării. Împărţirea scenei în trei cîmpuri cu segmentele verticale respective, cooperarea cu filmul, deşi încă nedesăvîrşită, totul este justificat din punct de vedere artistic, producînd efecte puternice, dînd unor scene iluzia continuităţii acţiunii în spaţiu şi timp. Este consemnat succesul răsunător al regiei şi interpretării, iar spectacolul este recomandat ca unul din cele mai bune ale Berlinului, « un spectacol care dă de gîndit. Fiindcă deschide poate drumul teatrelor de mîine »[18].

Planul clădirii ideale de teatru, proiectat de Walter Gropius şi urmărind a satisface cerinţele lui Piscator — nicicînd realizate —, iată un nou moment important şi caracteristic pentru activitatea lui Piscator. La un interval de numai cîteva zile, acelaşi ziar, *Rampa*, înregistrează opinii diametral opuse: o entuziastă prezentare a proiectului[19] şi o desfiinţare a pretenţiilor « regizorului roşu », ironică, incisivă, cu nuanţă de polemică politică, păstrînd atmosfera specifică activităţii lui Piscator. « Noul teatru se numeşte TOTAL. Are nu mai puţin de patru scene, plus o incintă circulară, în jurul căreia spectatorii participă nu ca simpli privitori, ci ca actori, ei înşişi. Spaima lor colectivă, ori bucuria, încîntarea ori nedumerirea — mai ales nedumerirea, — cu toate fac parte integrantă din spectacol »[20]. Protestînd împotriva depersonalizării la care duc, — după aprecierile comentatorului român, procedeeel lui Piscator, care « impune tuturora afundarea în masa colectivităţii », el deplînge mai ales soarta actorilor. « Te uiţi [. . .] ca la animalele Circului Kludski, care se produceau deodată în trei arene diferite. Actorii? de ei nu ne vorbeşte revoluţia d-lui Piscator, decît că vin prin spaţiu pe şine şi prin mecanisme. . . ». În încheiere, o condamnare definitivă: experienţa lui Piscator « . . . a întîlnit o lume nepăsătoare, probabil *din nepricepere* (subl. ns.) şi moare lovită de zîmbete ». Privită astăzi, această reacţie apare de o violenţă inutilă, dar semnificativă pentru epocă. Pe lîngă lipsa afinităţilor ideologice, ea manifestă şi o anumită închistare în formulele tradiţionale ale teatrului de atmosferă şi analiză psihologică. Şi reconstituirea drumului de creaţie al lui Piscator duce la *Rasputin*, spectacol care a făcut vîlvă nebănuită şi a dat loc celor mai contradictorii aprecieri.

În lumea teatrală germană se purtau înflăcărate discuţii, orientate pe două linii directoare: interpretarea clasicilor într-o viziune modernă şi « piesa socială ». Este momentul în care Shakespeare este interpretat poate cu cea mai mare libertate, depăşind faza anterioară, a « costumului modern ». La Dresda se joacă o versiune a lui Hamlet « revizuită, corectată, completată de Hauptmann », Karl Heinz Martin prezintă ambele părţi ale dramei *Henric al IV-lea* într-o singură seară, tragedia lui Henric devenind comedia lui Falstaff. Cea mai reuşită interpretare modernă a operei marelui Will pare să fi fost cea de la Deutsches Theater, cu *Troilus şi Cresida*. Redarea ei în forma unei comedii găseşte în rîndul specialiştilor o deplină justificare. Discuţiile asupra acestei probleme şi-au căutat cristalizarea în cadrul unei conferinţe de teatru ţinute la Renaissance-Theater[21]. Publicul berlinez nu sprijină tendinţa de modernizare a clasicilor şi nu e nici partizanul « piesei sociale », ca, de exemplu, a lucrării ce tocmai se prezintă, *Mann ist Mann*, de Bertolt Brecht — « tînărul scriitor considerat ca exponent al mişcării teatrale contemporane în Germania » —, deoarece încercările acestea de imixtiune a politicii în artă întîmpină numai curiozitatea spectatorului. Persistînd în aceeaşi direcţie, regizorii cu tendinţe politice au început să obosească publicul. Reacţiunea apare în diversele parodii la înscenările lui Piscator şi ale lui Jessner[22].

Premiera piesei lui Alexei Tolstoi, *Rasputin*, pe scena lui Piscator este semnalată la noi cu promptitudine, subliniindu-se caracterul ei de *document* (termen de largă circulaţie în zilele noastre) şi discuţia extrem de vie pe care a provocat-o în Germania[23]. Un nou

[18] Ion Miletin, *Teatrul comunist de la Piscatorbühne*, în *Rampa* din 13 octombrie 1927.
[19] * * * *Teatrul total*, în *Rampa* din 17 noiembrie 1927.
[20] V. Timuş, *Revoluţia teatrală*, în *Rampa* din 20 noiembrie 1927.
[21] * * * *Modernizarea clasicilor*, în *Rampa* din 3 ianuarie 1928.
[22] * * * *Berlinul teatral, piesa socială şi publicul berlinez*, în *Rampa* din 15 ianuarie 1928.
[23] * * * *Teatrul lui Piscator*, în *Adevărul literar şi artistic*, 27 noiembrie 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

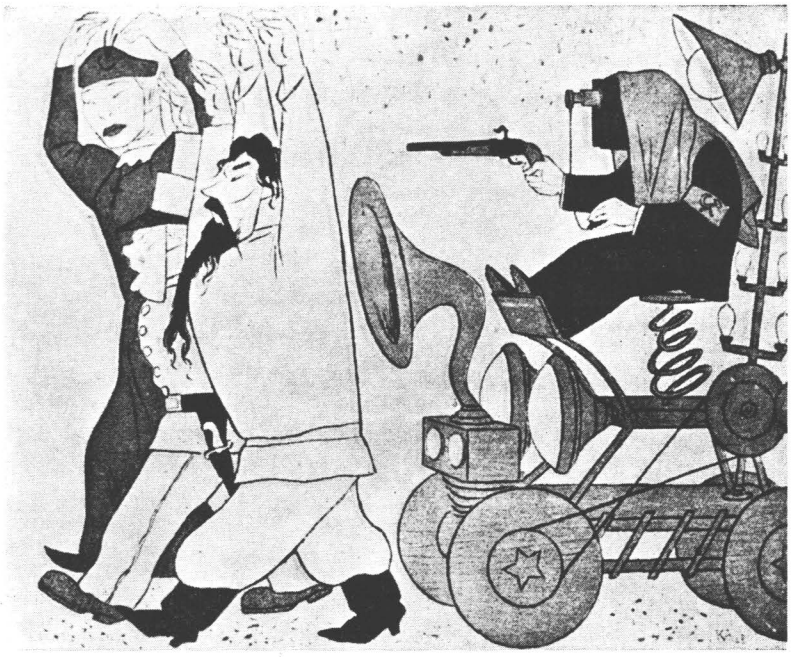


Fig. 4. — O caricatură din anul 1928 apărută în *Simplizissimus*, ilustrînd „terorizarea" actorilor din partea lui Piscator. Pe capra carului lui Thepsis, Piscator. În fața lui actorii Tilla Durieux, Max Pallenberg și Paul Wegener (din volumul Erwin Piscator, *Teatrul politic*, București, Editura politică, 1966).

material informativ bogat[24], de la detaliul scenografic, de la interpretare și concepție regizorală pînă la elementul de scandal al procesului cu ex-Kaiserul Wilhelm. Din nou păreri contradictorii. Eludînd partea de senzațional a procesului — un spectacol mai pasionant chiar sub aspectul ineditului decît cel de pe scenă —, vom reda doar ceea ce constituie mărturia autentică și obiectivă a evenimentului. După șase săptămîni de la premieră, pentru a lăsa timp « să treacă toate criticile pătimașe pro și contra, să fie dat primul verdict la procesul Wilhelm-Piscator »[25], corespondentul arată că piesa este de fapt inexistentă, materialul dramatic fiind doar o cronică istorică cronologică, culminînd cu revoluția. Ceea ce asigură însă sălile pline este regia și interpretarea. Autorul corespondenței îi recunoaște lui Piscator meritul de a fi un creator autentic, dar îi reproșează totodată stridențele și tenta politică exagerată. Ultimele două montări ale lui Piscator (*Hoppla, wir leben!* și *Rasputin*) se caracterizează prin încorporarea filmului și a muzicii ca elemente constitutive ale spectacolului și prin realizarea ubicuității și a succesiunii spațiale și temporale a evenimentelor. « În *Rasputin*, la ridicarea cortinei, pe scenă apare globul pămîntesc, care sub lumina a diferite reflectoare și proiectîndu-se pe el de către trei aparate de proiecție, ținuturi și localități, se-nvîrtește încet și maiestuos. Acest glob susținut de o puternică armătură de fier formează scena întregii piese. Zeci de trape se deschid, arătînd în interiorul scenei diferite colțuri ale lumii, diferite încăperi ale palatului. E plastic și impunător. Tot ceea ce, în privința succesiunii în spațiu, nu poate fi redat cu ajutorul acestui glob e

Intre Wilhelm II și Piscator

In procesul intentat de ex-kaiserul Wilhelm II împotriva regisorului Erwin Piscator, care-l introdusese pe fostul suveran ca personaj în piesa lui Tolstoi, «Rasputin», montată la «Piscator-Buhne», din Berlin, tribunalul a hotărât scoaterea de pe afiș a piesii.

Erwin Piscator

Curtea de apel din Berlin a respins apelul făcut de Piscator. «Rasputin» a fost înlocuit cu piesa «Viteazul soldat Schweyk».

Fig. 5. — Știre apărută în *Rampa* din 23 ianuarie 1928.

[24] * * * *O nouă sensație teatrală la Berlin*, în *Rampa* din 28 noiembrie 1927; *Senzaționalul proces între Wilhelm II și Piscator*, în *Rampa* din 10 decembrie 1927; *Intre Wilhelm II și Piscator*, în *Rampa* din 23 ianuarie 1928; *Wilhelm pe scenă*, în *Adevărul literar și artistic* din 1 ianuarie 1928.

[25] Ion Miletin, *Procesul Piscator-Wilhelm II*, în *Rampa* din 13 ianuarie 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

completat de proiecţii cinegrafice». Printre alţii, doi interpreţi atrag în mod special atenţia: Tilla Durieux şi Paul Wegener, în rolul titular. « Oare nu e păcat — se încheie corespondenţa — ca geniul lui Piscator şi talentul unor asemenea actori să fie pus în slujba unei asemenea piese? »[26]. Este solicitat Paul Wegener[27], autoritate artistică bine cunoscută de oamenii noştri de teatru: « Piscator este acum cel mai de seamă regizor din Berlin. Este adevărat că i-a înnebunit pe berlinezi. Drumul pe care-l străbate n-a fost încă urmat de alţii. Piscator a revoluţionat arta teatrului [. . .]. Piscator a scos scena din teatru pentru ca spectatorul să participe cît mai mult sufleteşte la acţiunea piesei. [. . .]. Piscator are înainte de toate credinţa lui despre artă. El spune că arta trebuie să fie un mijloc de exprimare a sentimentelor publicului. Adevărat însă că Piscator, fiind comunist, pune arta în slujba comunismului »[28].

Interesul pentru realizările şi ideile lui Piscator este major. Surprinzător, o informaţie atît de conştiincioasă, care urmăreşte evoluţia lui Piscator pînă la amănuntul micilor evenimente[29] (interzicerea unui turneu a lui Piscator în Saxonia, încuviinţarea solicitată lui Dreiser de a face o adaptare după romanul O *tragedie americană*), trece aproape sub tăcere un moment atît de important ca spectacolul *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Se opreşte la *Konjunktur*, spectacol la a cărui premieră « doamnele elegante din înalta societate admirau, alături de spectatorii comunişti, noua înscenare a tînărului regizor », ca şi asupra falimentului de la Piscator-Bühne, cu toată trena de explicaţii mai mult sau mai puţin binevoitoare, cu insinuări de ordin politic şi de natura eticii profesionale; la noi, exact ca în propria-i patrie[30]. Şi aceasta conduce la concluzia că, înregistrarea şi comentarea « fenomenului Piscator » în presa românească era, implicit, un reflex

Erwin Piscator expune crezul
Teatrului politic
— Cum a luat naştere teatrul revoluţionar. — Teoriile lui Piscator —

Fig. 6. — Facsimil al articolului apărut în *Rampa* din 28 octombrie 1929.

al modului în care presa străină, în special cea germană, aprecia fenomenul, şi nu totdeauna o atitudine originală. Campania începută în mai 1928 se soldează cu un număr impresionant de articole, printre care explicaţiile lui Erwin Piscator sau ştiri privind încercările acestuia de a ieşi din impas. Vom trece peste această avalanşă necontenită de comentarii şi informaţii, pentru a ajunge în septembrie 1929 la o repetiţie generală cu *Der Kaufmann von Berlin*, cînd « maşinile se revoltă » şi sînt gata să zădărnicească opera creatorului lor[31]. Dar renunţăm la documentul pitoresc al anonimului, care ne descrie o repetiţie ratată, sau la altul, tot anonim[32], şi alegem din nou mărturia unei corespondenţe din Berlin[33]. Spectacolul *Der Kaufmann von Berlin* nu s-a bucurat nici de succes de public, nici de aprecierea presei, deşi piesa lui Walter Mehring ar fi — după părerea corespondentului român — o lucrare valoroasă. Explicaţia insuccesului, crede el, se datorează faptului că Piscator a transformat scena într-o uriaşă uzină care copleşeşte tot: « Îţi face impresia că nici o bucăţică din scîndurile scenei n-a mai rămas întreagă. Găuri şi tuneluri, cinematograf şi ventilatoare, mişcare şi ritm — maşinile predomină ». Cronicarul, care remarcă atît exagerata folosire a tehnicii, cît şi patima cu care este atacat Piscator, conchide că

[26] *Ibidem*.

[27] PAUL WEGENER (1874—1948). A vizitat ţara noastră. În 1928 a întreprins un turneu cu un ansamblu propriu, dînd spectacole la Teatrul « Regina Maria » cu *Gîndacul*, de Andreev, *Dansul morţii*, de Strindberg, şi *Jaqueline*, de Sacha Guitry.

[28] Interviu luat de Al. Varvara, în *Rampa* din 24 martie 1928.

[29] *Rampa* din 8 şi 28 aprilie 1928.

[30] * * * *O inovaţie la Teatrul lui Piscator*, în *Rampa* din 14 aprilie 1928.

[31] * * * *O repetiţie la Teatrul lui Piscator: Negustorul din Berlin*, în *Rampa* din 11 septembrie 1929.

[32] * * * *Ce se petrece la Teatrul Piscator din Berlin?*, în *Rampa* din 4 octombrie 1929.

[33] ION MILETIN, *Piscator montează « Negustorul din Berlin »*, în *Rampa* din 22 septembrie 1929.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Piscator este și rămîne cel mai interesant și mai tulburător regizor al teatrului german modern » și-și exprimă speranţa în continuarea atît a reprezentaţiilor, cît și a existenţei teatrului lui Piscator. Istoria însă l-a dezminţit. După cum se știe, cu *Der Kaufmann von Berlin* se încheie marea experienţă regizorală a lui Erwin Piscator. Nu și informaţiile presei noastre de specialitate despre « fenomenul Piscator »[34].

În 1929 apare în Germania volumul *Das politische Theater* și curînd sînt reproduse și la noi pasaje din volum, însoţite uneori de comentarii şi ilustraţii bogate[35]. *Erwin Piscator redivivus...* și montează îndrăzneaţa piesă a doctorului Credé, *Paragraf* 218[36], care se joacă luni de zile. Piscator « a avut și originala inspiraţie de a organiza [...] în cadrul unui spectacol al dr. Credé o discuţie publică asupra problemei tratate în piesă. Au luat parte la această discuţie, în contradictoriu, cele mai de seamă personalităţi ale vieţii intelectuale de la Berlin »[37]. Ştirile ce ne parvin în continuare sînt tot mai îngrijorătoare. Se pune problema dacă și cît timp va mai putea lucra Piscator. Piscator prezintă la Lessing-Theater *Des Kaisers Kuli*, de Theodor Plivier; se judecă cu ministrul de interne al Turingiei, care interzisese prezentarea piesei *Paragraf 218* (cam în acelaşi timp la Berlin este judecat și cunoscutul desenator George Grosz, colaborator apropiat al lui Piscator), întreprinde un turneu la Gera cu aceeaşi piesă. Piscator mai face o încercare. În noiembrie 1930 deschide stagiunea de la Wollner-Theater, cu o comedie antirăzboinică. Dat fiind că scandalurile provocate de naţionaliştii germani sînt tot mai dese (la Stuttgart, în timpul spectacolului *Umbre peste Harlem*, de Dimov, la Frankfurt pe Main atac cu gaze asfixiante la reprezentaţia operei *Mahagonny* de Brecht și Weil), se prevede că adversarii săi cei mai înverşunaţi nu-l vor menaja nici pe Piscator[38]. Teatrul german trece, de altfel, printr-o criză care pare să fi ajuns la apogeu, punînd în situaţii critice pînă și pe marele Reinhardt. Piscator continuă să joace *Des Kaisers Kuli*[39], apoi montează înainte de a părăsi Germania *Tai Yank erwacht*, de Friedrich Wolf. Iată și un ultim scurt comentariu: « Interesant e, ca întotdeauna la spectacolele lui Piscator, înscenarea. Spectacolul începe la scena deschisă, în cabinele actorilor, care se fardează şi se deghizează în faţa publicului. Culisele sînt înlocuite prin afişe de toate mărimile, grupate mereu altfel »[40]. În timp ce piesa părea să aibă succes, filmele care urmau să fie proiectate în cadrul spectacolului sînt interzise de cenzură. Un ultim scandal în jurul lui Piscator: intrat în conflict cu autorităţile fiscale, el este închis.

Piscator își încheie activitatea în Germania, iar la Bucureşti i se face bilanţul[41]. I se recunoaște meritul de a fi înviorat teatrul german, promovînd drama politică. În teatrul de pe Nollendorfplatz vibra forţa și ritmul contemporaneităţii. « Piscator vorbea sufletului aflat în febră, arunca lozinci și speranţe, în timp ce teatrul lui Reinhardt era « îndepărtat, spectaculos și uşor anchilozat ». La Wallner-Theater, tehnica lui Piscator este simplificată, dar cu atît mai aproape de scopul urmărit: *teatrul politic-revoluţionar*. Colectivul, adevăraţi slujitori ai artei, fără « stele », fără gelozii, primind o retribuţie minimă, creează ultimele spectacole: *Tai Yank erwacht*, *Paragraf 218*, *Cyankali*, *Die Matrosen von Cattaro*, toate drame politice strict contemporane, marcînd « o fază nouă în evoluţia teatrului ».

În acest timp, tot mai mulţi intelectuali progresişti germani își părăsesc patria. La Moscova se află Egon Erwin Kisch, Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Hans Eisler. Printre ei și Erwin Piscator, sub a cărui regie urmează să se realizeze în Uniunea Sovietică un film. Din relatările presei noastre rezultă că în 1932 un număr important de regizori

[34] * * * *Piscator despre teatrul comunist*, în *Rampa* din 3 aprilie 1929; *Bernhard Diebold expune doctrina teatrului piscatoresc*, în *Rampa* din 20 septembrie 1929; B. Cehan, *Dr. Ernst Lothar despre teatrul viitorului*, în *Rampa* din 26 septembrie 1929; * * * *Ervin Piscator este un farsor?*, în *Rampa* din 3 noiembrie 1929; Haig Acterian, *Spiritul mişcării teatrale germane*, în *Vremea* din 25 decembrie 1929; * * * *Piscator despre teatrul comunist*, în *Rampa* din 8 aprilie 1929.

[35] * * * *Erwin Piscator expune crezul teatrului politic*, în *Rampa* din 28 octombrie 1929; G. Alexandrescu, *Cu Erwin Piscator despre el și despre alţii*, în *Rampa* din 14 aprilie 1930; *Erwin Piscator*, în *Adevărul literar și artistic* din 17 noiembrie 1929.

[36] Herbet Jhering, *Von Reinhardt bis Brecht*, vol. III, Berlin, 1961, p. 54—56.

[37] * * * *Erwin Piscator redivivus*, în *Rampa* din 13 mai 1930.

[38] Colecţia *Rampa* din 6 septembrie — 5 noiembrie 1930.

[39] V. I. Popa, *Mişcarea teatrală în Apus*, în *Vremea* din 7 decembrie 1930.

[40] * * * *Tai Yank se trezeşte*, în *Rampa* din 25 ianuarie 1931.

[41] Petre Pandrea, *Piscator și teatrul politic*, în *Vremea* din 2 septembrie 1931.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

germani colaborau cu cinematografia sovietică: Erwin Piscator turnează la Odesa *Revolta pescarilor din Sfînta Barbara*, Karl Junghaus, la Moscova, *Negru și alb*, Hans Richter *Metal*[42].

Din activitatea multilaterală și febrilă din perioada moscovită, informații vagi. A fost numit director al Teatrului Internațional, a pregătit turnarea cîtorva filme sovietice[43]. Mai tîrziu, în 1934, declarațiile directorului Burgtheatrului referitoare la îmbunătățirile tehnice pe care le introduce în teatrul său prilejuiesc unele considerații cu privire la atitudinea manifestată anterior față de inovațiile lui Piscator: « Astăzi, cînd mașinile lui Piscator slujesc pe alte scene altor idei, [. . .] sau, poate, nici unei idei, ci simplului amuzament, i se recunoaște, cu admirație, importanța. Miopia oamenilor de pe atunci, îngroziți de revoluționarismul politic al lui Piscator, era atît de gravă, încît ei nu mai erau capabili să distingă partea artistică de partea politică a teatrului lui Piscator »[44]. Se pare că aceasta este una din ultimele referiri la Piscator, apărută în presa românească. Prin parcurgerea insistentă, cronologică a acestui generos material se încheagă atmosfera de cultură teatrală a vremii, în care, nu ca o apariție meteorică, ci constant urmărit și comentat, Piscator rămîne în centrul interesului oamenilor de teatru români.

În continuare, sub domnia « cămășilor brune », cultura germană, deși se vrea eroică, reeditînd măreția legendelor niebelungice — în teatru această pretenție e și mai vizibilă —, ea rămîne mediocră și rigidă. Din fermentul viu de odinioară, în tezaurul culturii mondiale se va adăuga doar cenușa operelor arse. Și, în timp ce adevărații artiști germani rătăcesc prin lume, « spiritul german în Germania actuală nu există pe plan artistic; în afara hotarelor Germaniei, îl găsim exasperat, dezorientat, deși de o vigoare pe care viitorii istorici ai culturii germane vor trebui s-o prețuiască, dacă nu vor să lase în locul ultimilor ani — inclusiv 1935 — o pagină albă »[45], relevă scriitorul F. Aderca. Intelectualii care au făcut gloria Germaniei rătăcesc din țară în țară și vor trece ani pînă cînd își vor găsi o patrie vremelnică sau definitivă, pînă cînd vor găsi sau nu climatul care să le permită creația, atunci cînd nu vor cădea pradă depresiunii și nu vor sfîrși ca Ernest Toller, de exemplu, prin sinucidere. Și Erwin Piscator peregrinează. În scurtu-i popas la București, în iulie 1936, lasă impresia unui om clocotind de planuri. Interviul care consemnează vizita la regizorul Teatrului Național, Soare Z. Soare, prezintă într-un portret original un om afabil, entuziast, interlocutor neobosit: « Erwin Piscator are o înfățișare neglijentă, dar interesantă. E tuns soldățește pe la tîmple și ceafă, dar către creștet părul se compensează bogat, independent, neîngrădit de disciplina pieptănatului. Gulerul e corect tras pe gît, dar în neînțelegere cu cravata, care stă la cuvenita distanță. Are părul grisonant, dar fața tînără, privirea, zîmbetul cu dinții mici albi îl întineresc. Extrem de politicos. [. . .]. Vorbește, se animă. Figura îi e foarte expresivă, mimează. Se cunoaște deprinderea de a vorbi actorilor. . . »[46].

Nu aceeași impresie o produce asupra regizorului Sandu Eliad, care-l întîlnește în 1939 la New York, în timpul expoziției internaționale. Interesant ca fizic, cu un cap energic, același păr grisonant, dar. . . retras, prudent, dezorientat. Montase un spectacol revuistic, care nu-l amintea cu nimic pe regizorul anilor precedenți. Contrastul dintre imaginea pe care și-o crease și cu care se obișnuise și ipostaza în care l-a întîlnit, cu toată înțelegerea situației, i-au lăsat lui Sandu Eliad gustul amar al unei deziluzii[47].

Însă natura viguroasă a acestei personalități entuziaste active prin excelență, nu a acceptat resemnarea. Credincios sie însuși, a știut să ia totul de la început. Activitatea la Dramatic Workshop din New York trebuie să fi constituit un asemenea moment. Piscator vorbește cu satisfacție de anii consacrați acestei instituții și celor două scene aferente: Roof top și President Theatre[48]. A. Veinstein a detectat cu precizie mobilul creării în epoca noastră a unor teatre experimentale, printre care acela a lui Piscator rămîne repre-

[42] * * * *Regizori străini în Rusia Sovietică*, în *Rampa* din 18 mai 1932.

[43] * * * *Piscator, director de teatru în Statul Sovietic*, în *Rampa* din 25 iunie 1931. Vezi și Bernhard Reich, *Meine Begegnungen mit Piscator*, în *Theater der Zeit*, 1966, nr. 24.

[44] B. Cehan, *Mașini și idei*, în *Rampa* din 6 iulie 1934.

[45] F. Aderca, *Anul artistic european*, în *Vremea*, nr. 419, Anul Nou 1936.

[46] V.T., *O vizită sensațională. Erwin Piscator marele regizor german trecînd de la Moscova la Praga într-un popas forțat la București*, în *Rampa* din 13 iulie 1936.

[47] Relatarea regizorului Sandu Eliad, octombrie 1966.

[48] Erwin Piscator, *Teatrul politic*, București, Edit. Politică, 1966, p. 319—322.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zentativ pentru Statele Unite. Inițiatorii lor, însuflețiți de sentimentul unei misiuni majore — aceea de a salva teatrul de criză —, de nevoia legitimării principiului activității lor artistice, de nevoia apărării unor concepții dramatice proprii, tind în ultimă instanță să realizeze sub conducere proprie echilibrul tuturor elementelor de spectacol printr-o operă de regenerare a literaturii, a scenografiei, a interpretării actoricești și a gustului publicului[49]. O asemenea activitate de mare anvergură, cu adînci implicații pentru Piscator sub aspect estetic și social-politic, dă măsura preocupărilor lui și creează climatul în care se va regăsi. Relatările ce ne-au parvenit din această perioadă ne prezintă un neobosit și talentat organizator, un îndrumător tenace, atent la individualitatea fiecărui discipol, un spirit în permanentă căutare, robust și optimist, un intelectual sensibil, cu o mare disponibilitate pentru humor, ceea ce-i sporea farmecul personal[50].

Fără a ne opri asupra unor date privind Dramatic Workshop, asupra rezultatelor artistice, a marilor nume care s-au format în acest institut, vom sublinia doar impresia puternică produsă de activitatea pe care artista emerită Dina Cocea, a avut ocazia s-o surprindă acolo în 1960 și în anii următori, cu prilejul unor călătorii în Statele Unite. Procesul de învățămînt, și activitatea pe scenă au rămas fidele spiritului în care au fost concepute de întemeietorul lui Dramatic Workshop. Aceleiași binevoitoare surse îi datorăm relatarea unui alt moment de prezență a lui Erwin Piscator, cu ocazia intervenției pe care a făcut-o la Colocviul internațional ITI din Essen (mai 1965), pe tema formării actorului în cadrul procesului de învățămînt: « O prezență de o deosebită modestie, conferită de prestigioasa-i activitate și recunoaștere universală. Pentru a fi înconjurat de toată deferența pe care valoarea lui o reclamă, Piscator nu are nevoie de artificii exterioare, de legendarele-i îndrăzneli din tinerețe, — nici atunci luate în sine, ci în contextul unei epoci a marilor căutări și răsturnări de idoli. Primirea cu ovații entuziaste pe care i-a făcut-o tineretul a constituit o dovadă a propriei sale tinereți, a contemporaneității sale, a faptului că și în condițiile date rămîne exponentul spiritual al celor ce înțeleg să practice teatrul politic și o literatură dramatică militantă »[51]. Aceste impresii coincid surprinzător cu ale lui Martin Esslin: « L-am întîlnit pe Piscator ca membru în juriul *European Drama Prise*, acordat de Fundația italiană Marzotto. Energia lui tinerească, abundența de idei, profunzimea de care dădea dovadă erau într-adevăr uimitoare, dar ceea ce era și mai impresionant era sinceritatea și simplitatea cu care privea obligațiile politice. [. . .]. Pentru el idealurile revoluționare, ideile înaintate nu și-au pierdut nici strălucirea de altă dată, nici vechea chemare. Piscator a fost cu adevărat un om mare »[52].

Asemenea unei revoluții astrale ce naște un nou satelit, a apărut pe firmamentul teatrului universal teatrul lui Erwin Piscator. Rezultat al răsturnărilor istorice care au revoluționat profund evoluția societății, *teatrul politic* s-a plasat pe orbita teatrului contemporan. Încolțind printre explozii și sînge, în tranșee, alimentat la văpaia iradiantă a victorioasei revoluții socialiste, teatrul lui Piscator irumpe și răscolește la rîndul său lumea teatrului. Fără a fi un fenomen izolat — dovadă multitudinea de teatre revoluționare și proletare din lume în deceniul 30 —, teatrul politic al lui Piscator se singularizează, vădind o excepțională forță și consecvență, o mare putere de influență peste decenii. Indiferent spre care dintre teatrele revoluționare din lume ne-am îndrepta privirea, fie că ne gîndim la *Théâtre d'Action Internationale* (întemeiat în Franța de Léon Moussinac, în 1932), la organizația teatrală engleză *Worker's Theatre Movement* (care la primul său Congres din 1930 număra 30 de formații teatrale), la cea mai puternică formație artistică muncitorească din America, *Rebell Players* (înființată la Los Angeles în 1930) sau la cele din New York, din Olanda, Spania, Cehoslovacia (reunite în Asociația DDDČ sau teatrul praghez *D 34*, condus de E.F. Burian), din China, Coreea și Japonia, toate au luat naștere după *Das Tribunal*, (1919). Fiecare din aceste teatre, asociații sau rețele teatrale în parte au constituit o puter-

[49] Vezi A. VEINSTEIN, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flamarion, 1955, p. 13—14.

[50] Relatarea domnului doctor Saul Colin, apropiat colaborator al lui Erwin Piscator din perioada petrecută la New York, director al lui Dramatic Workshop, cu ocazia vizitei în Republica Socialistă România, februarie 1966.

[51] Relatarea artistei emerite Dina Cocea, decembrie 1966.

[52] MARTIN ESSLIN, *A truly great man*, în *Plays and Players*, iunie 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nică armă transplantată din domeniul artei în politică, dar nu au depășit hotarele țării respective[53].

Covîrșitoarea forță de influență a teatrului piscatorian se manifestă însă în primul rînd în Germania, și Bertolt Brecht este acela care va fructifica în modul cel mai creator concepțiile lui Piscator. Brecht recunoaște în Piscator pe precursorul său, atît în orientarea ideologică, cît și în realizarea experimentelor scenice: « Înainte de orice, orientarea teatrului spre politică a fost meritul lui Piscator, și fără orientarea aceasta teatrul *autorului de piese* [Brecht] (subl. ns.) nici nu e de conceput »[54]. Și în altă parte, referindu-se la munca sa: « . . .Este vorba în primul rînd doar despre o continuare a experimentelor anterioare, în special cele ale teatrului lui Piscator. . .»[55]. Fără a fi lipsit de atitudine critică, Brecht va afirma întodeauna caracterul profund revoluționar al experienței teatrale piscatoriene, iar toți cercetătorii și exegeții lui Brecht reconfirmă și implicit interpretează relația osmotică a celor doi oameni de teatru germani, intrați încă din viață în istoria teatrului universal. Brecht, prezent alături de Piscator de la primele experiențe, va fi influențat nu atît sub aspectul sceno-tehnic — acesta fiind numai un corolar al fondului tematic, cum neobosit a susținut Piscator —, ci sub acela al conținutului, al mobilului care determină creația unui teatru contemporan, rolul său social și relația sa intimă cu spectatorul[56].

Aceeași orientare au avut-o unele personalități proeminente ale regiei contemporane, ca Leon Schiller și E. F. Burian; deseori și sub aspecte diferite aceștia sînt puși în corelație cu numele lui Erwin Piscator [57]. Pentru teatrul polonez, respectiv pentru cel cehoslovac, acești doi regizori reprezintă treapta cea mai înaltă a unei arte militante, apărută într-o perioadă de criză și derută politică și continuată apoi în perioada de refacere postbelică.

Neglijarea voită sau o cunoaștere superficială a esenței și scopului teatrului piscatorian au dus adesea la înregistrarea laturii de spectaculos, a laturii exterioare a creației sale, în care aparatele, tehnica, noile mijloace sceno-tehnice folosite apar în primul rînd ca revoluționare. Lui Piscator i se datorează, desigur, majoritatea inovațiilor de tehnică scenică, cu atîta dezinvoltură folosite azi de teatrul contemporan. Trebuie să subliniem însă că, dacă Erwin Piscator a practicat și a pledat întotdeauna pentru experiențe tehnice curajoase, el le voia adaptate în exclusivitate dramaturgiei, singurul lor scop fiind nu ineditul, senzaționalul, ci efectul de stimulare a spectatorului la confruntările la care invită materialul dramatic [58]. Programul, poziția politică a teatrului lui Piscator au dus la promovarea unei literaturi dramatice care chema publicul la participare directă în problemele politice și sociale ale Germaniei interbelice. Și fiindcă de-a lungul furtunoasei sale experiențe teatrale el va practica «nu adevărul de dragul artei, ci arta de dragul adevărului» [59], literatura «faptului concret» va fi nu numai un alt unghi de acțiune al acestei efervescente și multilaterale personalități teatrale, ci încă o moștenire lăsată de el, moștenire ale cărei largi ecouri trec dincolo de hotarele Germaniei. Adaptîndu-se condițiilor deceniului al 7-lea al secolului nostru, Piscator declară: « S-ar putea să nu mai avem nevoie de teatrul didactic, dar ceea ce ne trebuie cu siguranță este un teatru de investigare. . .» [60]. Ultimii ani ai lui Erwin Piscator sînt legați mai ales de montările pieselor lui Rolf Hochhuth, H. Kipphardt și P. Weiss, cărora le-a deschis cariere mondiale, și de acțiunea de stimulare a dramei-document. De aceea cuvintele lui Kipphardt: « Din teatrul tău purcedem cu toții », rostite la moartea lui Piscator, au greutatea unei profesiuni de credință dezbărate de convenționalismul unui act ocazional [61].

[53] Vezi Hont Ferenc, *Valóság a szinpadon*, Budapesta, 1960, p. 21—35.

[54] Bertolt Brecht, *Der Messingkauf* din *Schriften zum Theater*, vol. V, Berlin și Weimar 1964, p. 150.

[55] Bertolt Brecht, *Über experimentales Theater* (conferință ținută în 1939 la Stokholm, apoi prelucrată pentru o conferință la Helsinki în 1940), în *Theater der Zeit*, 1959, nr. 4, supliment *Studii*.

[56] Vezi Werner Hecht, *Brechts Weg zum epischen Theater*, Berlin, 1962, p. 67—70 și 116.

[57] Vezi Roman Szydlowski, *Piscator*, în *Teatru* (Varșovia), 1961, nr. 10; André Veinstein, *op. cit.*, Paris, p. 303—304.

[58] Vezi Erwin Piscator, *La Technique, Nécessité artistique du Théâtre Moderne*, din *Le Lieu Théâtral dans la Société moderne*. Editat de Centre National de la Recherche Scientifique.

[59] Florin Tornea, *Piscator — teatrul document, teatrul politic*, în *Teatru*, 1966, nr. 6.

[60] Nina Gourfinkel, *La XX-e Conférence des Volksbühnenvereine*, în *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1962, nr. 4.

[61] Vezi Günther Rühle, *Versuche über eine geschlossene Gesellschaft*, în *Theater heute*, 1966, nr. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar filiaţia şi ramificaţiile contemporane ale dramei politice — « piesă-proces », « teatrul faptului » sau « teatrul-document » — trec dincolo de aria teatrului german. Pe scenele poloneze, de exemplu, *Cazul Oppenheimer*, *Vicarul* şi *Ancheta* au fost reluate ca modele ale teatrului politic contemporan, influenţînd dramaturgia poloneză. Astfel, pe lîngă teatrul Rosmaitości din Cracovia, s-a creat o mică scenă denumită *Teatrul faptului* pe care s-a prezentat piesa *Dallas la amiază* de Bratkowski şi Smoźewski; la Varşovia, la Studennecki Teatr Satyryków, a fost montat *Spectacolul despre Rudolf Hess — duşmanul omenirii*, de Andrzej Jarecki; reportajul lui Bratkowski, *La hotar, meridianul 15*, a fost pus în scenă cu ocazia festivalului dramaturgiei polone din Wroclaw. *Teatrul faptului* a provocat în Polonia numeroase dezbateri şi analize, atît ca fenomen autohton, cît şi în corelaţie cu impulsul şi orientarea care i-au dat naştere, devenind o problemă teoretică la ordinea zilei [62]. În Anglia, David Wright, ca şi Charles Marowitz, descoperă originile « teatrului documentar » în anii de după primul război mondial. Charles Marowitz, mai ales, explică apariţia sa în Anglia, ca un fenomen obiectiv, legat direct de Piscator: « Limbajul aşa-numitului *teatru al faptului* a fost formulat de Erwin Piscator... Piscator n-a fost însă bunicul unei mişcări pe care descendenţii săi au ramificat-o. El a fost creatorul şi cel care a dus mai departe *teatrul faptului*. Teatrul lui Piscator din Berlinul Apusean a fost acela în care *teatrul faptului* şi-a luat pentru a doua oară avînt... » [63]. În această categorie vor intra spectacolele lui Joan Littlewood şi Charles Parker *(Oh, What a Lovely War* şi *The Maker of Moo)* pînă la *US* al lui Peter Brook [64]. În Franţa, orice încercare sumară de a prezenta larga mişcare a teatrelor populare duce implicit la experienţa şi moştenirea lăsată de Piscator: « ... Faptul că acest program revoluţionar, chiar cînd e trunchiat şi deformat, rămîne programul celor mai mari trupe populare dă adevărata măsură a ceea ce i se datorează lui Piscator azi şi pentru mult timp de acum înainte » [65].

Dacă în încercarea de a reda consecvenţa cu care s-a înregistrat la noi « fenomenul Piscator » am reuşit, sper, să-i conturăm şi cadrul de efervescenţă ce-i era atît de propriu, nu vom putea detecta cu aceeaşi certitudine o preluare directă a sistemului piscatorian sau emuli ai lui Piscator în România, care să fi practicat în trecut un teatru revoluţionar după exemplul şi anvergura teatrului său. Mişcarea teatrală muncitorească din ţara noastră, începînd cu şezătorile literare şi artistice ale muncitorilor încă anterioare revoluţiei socialiste, continuînd apoi cu cele de la sediile socialiste din str. Sf. Ionică şi Cîmpineanu (cu concursul unor regizori şi actori profesionişti) şi altele, desfăşoară în condiţii deosebit de grele, specifice României, o muncă politică, agitatorică şi culturală de mare importanţă [66]. Concomitent şi paralel cu această activitate, persistă în sînul intelectualităţii româneşti progresiste ideea creării unui teatru al maselor, concretizat în diverse forme, de la *Teatrul popular* (al profesorului Nicolae Iorga) pînă la teatru pentru muncitori, pentru care a militat în primul rînd G. M. Zamfirescu [67]. Efemerele companii *Masca* şi *13 + 1*, activitatea sa publicistică în jurul ideii de teatru muncitoresc, încercarea de a căuta publicul la el acasă constituie în evoluţia teatrului nostru o experienţă care — deşi curajoasă — rămîne fără sorţi de izbîndă. Condiţiile obiective de ordin politic şi economic (Partidul Comunist în ilegalitate, criza economică cu grave repercusiuni asupra teatrului — cînd şi teatrele particulare « apolitice » rezistau cu greu — , tendinţa tot mai pronunţată de fascizare a ţării) au fost, desigur, destule motive care să zăgăzuiască iniţiativele îndrăzneţe, necum o preluare a ideilor lui Piscator « cel roşu ». Pe de altă parte, contacte strînse şi anterioare cunoaşterii lui Piscator se realizaseră la noi cu teatrul german, în primul rînd pe linie reinhardtiană, prin actorii şi regizorii elevi ai acestuia, şi apoi pe linia expresionismului german, cu care,

[62] Vezi ELSBIETA WYSINSKA, *Haso « teatr faktu »*, *Dialog* (Varşovia), 1960, nr. 10.

[63] DAVID WRIGHT, *Documentary Theatre*, în *Plays and Players* din decembrie 1966, şi Charles Marowitz, *View, from the Gods*, în *Plays and Players* din decembrie 1966.

[64] Vezi CLAUDE SARRAUTE, *Théâtre-Document*, în *Le Monde* din 7 decembrie 1966; Martin Esslin, *Are We to Blame for Us ?*, în *New York Times* din 6 noiembrie 1966.

[65] P. POIROT-DELPECHE, *L'« Agit-Prop » au théâtre*, în *Le Monde* din 1 aprilie 1966.

[66] Vezi SIMION ALTERESCU şi LETIŢIA GÎTZĂ, *Influenţa teatrului revoluţionar asupra mişcării noastre teatrale în epoca dintre cele două războaie mondiale*, în *SCIA*, 1957, nr. 3—4.

[67] Vezi VALERIU RÎPEANU, *Prefaţă* la volumul G. M. Zamfirescu, *Teatrul*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chiar şi mai tîrziu, unii din oamenii noştri de teatru îl identifică şi confundă pe Piscator. Promovat în arta plastică şi în literatură de intelectuali de avangardă, reuniţi în grupări ca *Atelier* şi *Poesis*, expresionismul va influenţa dramaturgia şi regia. Hotărîtoare pe această linie rămîn montările lui Karl Heinz Martin pe scena Teatrului « Regina Maria », considerate ca evenimentele teatrale cele mai importante ale anului 1922, comentate şi în anii următori [68]. Analizînd creaţiile lui Karl Heinz Martin, Victor Eftimiu se opreşte şi asupra curentului pe care acesta îl reprezintă, arătînd că « expresionismul nu este o nouă şarlatanie, un mijloc ieftin de reclamă, ci o înaltă sforţare de artă, o superartă pe care însă n-o pot înţelege, necum aprecia, oameni care în viaţa lor n-au atins nici măcar hotarele artei adevărate şi eterne » [69]. Relaţiile regizorului german cu scena românească au dus la o colaborare susţinută a acestuia şi în presa noastră de specialitate, ca de exemplu în revista *Teatrul*, editată de Soare Z. Soare [70]. Căutările creatoare ale unor oameni de teatru români recunoscuţi, încercarea de a scoate teatrul românesc din impasul anilor interbelici s-au oprit vremelnic şi la izvorul expresionismului, ca de exemplu în cazul regizorilor Ion Sava şi Aurel Maican [71], iar mai tîrziu Ion Olteanu, cu certe succese scenice.

În aceste condiţii, « fenomenul Piscator » — urmărit, înregistrat, comentat, cunoscut uneori direct la faţa locului, alteori prin relatări care estompau sau simplificau sensul şi « realitatea scenică » a *teatrului politic* sau care subliniau evenimentul senzaţional al apariţiei unui teatru şi a unei concepţii revoluţionare despre teatru — are rezonanţe în teatrul nostru interbelic, chiar dacă nu atinge centrul său de frămîntări şi realizări, prin manifestări sporadice de mai mică amploare. Dacă « fenomenul Piscator » nu determină o anumită mişcare în teatrul românesc, îl influenţează totuşi prin prezenţa sa fermă în mişcarea de idei din cultura teatrală românească a epocii.

[68] Colecţia *Rampa*, februarie-aprilie 1922; *Rampa* din 26 februarie 1923 şi 7 decembrie 1924.

[69] VICTOR EFTIMIU, *Iarăşi regizorul*, în *Rampa* din 30 martie 1922.

[70] KARL HEINZ MARTIN, *Actorul*; *Asupra decorului expresionist*; *Teatrul şi sala*; *Teatrul şi poporul*, în *Teatrul*, 1923, nr. 1—4. Vezi în aceeaşi revistă şi articolul lui Franz Theodor Csokor, *Expresionismul ca problemă a regizoratului*, referitor la regia lui Karl Heinz Martin şi Jessner.

[71] Vezi PETRE COMARNESCU, *Ion Sava*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1955, p. 25—30.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN COLEG VIENEZ AL LUI ENESCU: ZEMLINSKY

de MIRCEA VOICANA

Hotărîrea de a-l pregăti pe micul și uimitor de înzestratul copil de 7—8 ani, care era George Enescu, pentru o carieră muzicală de mare clasă și, pentru aceasta, de a-l încredința pentru formarea sa ca violonist Conservatorului de la Viena a fost, desigur, unul din momentele determinante ale acelui fenomen atît de uluitor pentru contemporani și chiar pentru posteritatea imediată, încît l-am denumit și ne place încă să-l denumim « miracolul Enescu ».

Contactul cu Viena, la vîrsta cea mai receptivă, i-a oferit lui Enescu o zestre bogată și sănătoasă de educație a simțului muzical și de instruire a aptitudinilor sale deosebite pentru arta sunetelor, inclusiv a acelor aptitudini de simțire și de ordin tehnic-muzical care l-au situat curînd printre primii muzicieni ai vremii sale. Această zestre a venit să se adauge unui fond excepțional de fertil, pe care l-a fructificat în chipul cel mai fericit: o sensibilitate excepțională și o organică capacitate de însușire și exprimare prin mijloace de natură muzicală, o copilărie sui-generis, supravegheată și îndrumată cu fervoare și devotament total de părinți — și în special de mama sa, Maria —, o disciplină de muncă remarcabilă, servită și de o putere de muncă excepțională.

Prin rolul său deosebit în formarea marelui nostru muzician, perioada de formare la Viena este esențială pentru înțelegerea fenomenului Enescu și, alături de cealaltă mare perioadă de pregătire, cea de specializare la Conservatorul din Paris, prefigurează strălucitele manifestări de mai tîrziu ale personalității de geniu a lui Enescu.

Depănîndu-și, cu multe decenii mai tîrziu, amintirile sale despre anii de ucenicie [1], Enescu vorbește cu nostalgie și deosebită admirație de orașul în care a trăit și a învățat timp de șase ani. Pentru el, Viena epocii nu este numai un peisaj urbanistic, un nucleu pitoresc de străzi și clădiri masive sau de vile cochete, avînd fiecare mica sa istorie care vine să se adauge marii lecții de istorie vie pe care o oferă capitala imperială de la sfîrșitul secolului trecut, cu brîul său de localități periferice care o leagă și o împing parcă, prin Prater, spre Dunăre, ci și peisajul social corespunzător, lumea aceea a cărei viață avea o amprentă specială, izvorîtă din amestecul tradițiilor imperiale și nobiliare cu spiritul burghez care se consolidase și cu frămîntările proletare care se făceau simțite, totul însă într-un mod specific, de viață așezată și molcomă, sub semnul muzicii și al dansului universal — valsul, al marilor instituții de cultură și al micilor localuri de petrecere populară.

În acest mediu al Conservatorului vienez este deci organizată pregătirea copilului Enescu, și el era nu numai un mediu esențialmente muzical, dar în plus și cel mai

[1] Vezi, mai ales, alături de un număr de mărturisiri făcute după ce atinsese vîrsta maturității, interviurile acordate Radioteleviziunii franceze: Bernard Gavoty, *Entretiens avec Georges Enesco*, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

potrivit pentru scopul de a forma serios un mic copil destinat unei cariere muzicale profesioniste.

Mediul acesta cuprindea, în sfera sa cea mai largă, întreaga viaţă muzicală a Vienei, impregnată, chiar în peisajul ei, de muzică şi de marii săi reprezentanţi, a căror amintire era evocată mai la tot pasul de contemporanii lor, de locurile şi edificiile în care trăiseră şi pe care le frecventaseră, de tradiţia vie a operei lor; dar această viaţă muzicală incomparabilă era profund înrădăcinată şi strălucit reprezentată de personalităţile muzicale — profesioniste şi amatoare — ale oraşului, de întreaga populaţie a Vienei, de instituţiile ei muzicale, printre care nu se poate să nu amintim Opera Curţii şi Opera populară, Filarmonica, Asociaţia prietenilor muzicii, Conservatorul.

Enescu a avut, datorită grijii părinţilor săi şi datorită propriilor sale calităţi, marele avantaj de a fi fost primit nu numai ca elev la studiile Conservatorului, ci şi ca elev în gazdă la familia Hellmesberger, care răspundea în bună parte — prin diverşii săi membri — de destinele muzicale vieneze. În familia lui Josef Hellmesberger jr., profesorul de vioară al micului Enescu şi în acelaşi timp gazda sa atentă şi calificată, Enescu a cunoscut şi a « absorbit » pe toate căile *Muzica*, fie că ea îi era oferită sub forma neuitatelor întîlniri de muzică de cameră la care participa, ca prieten al casei, însuşi Brahms, fie că se prezenta în chipul discuţiilor muzicale dintre cele mai proeminente figuri ale Vienei muzicale — cu toate îndrumările ce puteau decurge de aici —, fie că venea în întîmpinarea celui însetat de muzică ca prilejuri preţioase de a asista la repetiţii şi de a urmări, din fossa orchestrei, spectacolele de operă dirijate de şeful familiei sau de colegii săi.

Dacă ţinem seama că viaţa copilului se desfăşura numai la Conservator şi în acest mediu (pe care l-am denumi Hellmesberger, dacă el nu ar reprezenta într-o modalitate concentrată însăşi Viena) ne dăm seama uşor cît de *totală* era această impregnare de muzică de care a beneficiat, la vîrsta formării, în condiţiile cele mai fericite.

Contactul pe care Enescu l-a dobîndit — prin Conservator, prin Operă şi concertele Filarmonicii, prin Hellmesberger etc. — cu marii clasici în filiaţia lor directă componistică şi interpretativă şi contactul care i s-a prilejuit, pe de altă parte, cu clasicii în viaţă au pus o pecete puternică asupra personalităţii copilului şi în curînd a micului artist Enescu. Criza de orientare a vieţii muzicale vieneze a timpului, exprimată prin dilema cu două variante (întrucîtva succedîndu-se în timp): Brahms *sau* Wagner — Brahms *sau* Bruckner, a avut şi ea un rol în determinarea personalităţii lui Enescu, pe care l-a silit să adopte încă de pe atunci, cu o orientare uimitor de sigură, soluţia care pentru contemporanii săi avea să se întemeieze abia peste decenii, prin înlocuirea exclusivismului dilemei cu înţelegerea largă a ambelor soluţii ce pot coexista nestingherit: Brahms *şi* Wagner — Brahms *şi* Bruckner.

Conservatorul vienez era o instituţie de tradiţie, creată de Asociaţia prietenilor muzicii şi instalată în somptuosul palat al acesteia. Condus după reţete tradiţionale şi evitînd cu consecvenţă inovaţiile şi experienţele, Conservatorul scotea muzicieni conştiincioşi, care, dacă aveau sclipirea geniului, se puteau afirma apoi ca mari personalităţi creatoare sau interpretative, după caz. Corpul profesoral al Conservatorului era cu grijă ales şi i-a oferit lui Enescu, în cei 6 ani de studiu de conservator şi postconservatoriali, profesori ca Siegmund Bachrich la vioară, şi Josef Hellmesberger la vioară, muzică de cameră şi ansamblu orchestral, Adolf Prosnitz la istoria muzicii, Feistenberger la ansamblu coral, Robert Fuchs la armonie, contrapunct şi compoziţie etc.

Enescu îi stima în chip diferit, cum s-a întîmplat de altfel şi cu profesorii pe care i-a avut la Paris, dintre care aprecia pe Gédalge şi Fauré şi era mai puţin încîntat de Massenet şi Marsick.

Aceşti profesori vienezi l-au îndrumat însă cu bunăvoinţă şi metodic, iar rezultatele o confirmă cu prisosinţă.

Mediul muzical din Conservator nu se rezuma însă la corpul profesoral. Conservatorul vienez antrena pe elevi în concertele sale devenite vestite, îi solicita în orchestra simfonică şi în formaţii de cameră, cultiva deci spiritul de colectiv pe care se întemeiază toate aceste activităţi de ansamblu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Era firesc ca ansamblurile și în general colectivul muzical al Conservatorului să reflecte calitativ nivelul componenților săi, profesori și elevi. Acești elevi, colegii lui Enescu, își au deci partea lor de contribuție la cimentarea bunelor preocupări și frumoaselor realizări ale celor ce învățau în această instituție ilustră, printre care era și Enescu.

O cercetare în arhivele Conservatorului și ale Asociației prietenilor muzicii ar fi de bună seamă edificatoare nu numai în ce privește aflarea numelui colegilor lui Enescu, ci și în privința determinării nivelului lor de pregătire, a genului lor de preocupări și a preferințelor lor muzicale, precum și a pregătirii lor ca elevi. Am putea astfel să ne dăm seama și de calitatea mediului imediat — colegial — în care se forma Enescu și poate că ne-am explica atunci mai ușor unele dintre aspectele nu chiar pe de-a-ntregul limpezite ale formării sale.

În lipsa unor asemenea cercetări directe, rămîne să folosim pentru a ne edifica în această problemă celelalte categorii de izvoare. Ele nu întîrzie să ne dea unele date care, chiar dacă rămîn incomplete, ne deschid orizonturi și sînt suficiente pentru a încerca unele succinte comentarii pe marginea lor.

Din aceste date se desprinde, bunăoară, pe lîngă numele unor absolvenți cunoscuți, ca Bernhard Tittel, Rudolf Mittermüller sau Antow Weiss, figura acelui coleg de care Enescu va rămîne legat și mai tîrziu, în perioada pariziană a vieții sale, și cu care va purta peste cîțiva ani corespondență în limba germană. Corespondența la care ne referim face parte din fondul Muzeului «George Enescu» din București și ni-l arată pe corespondentul lui Enescu scriindu-i acestuia, din Viena, despre realizările sale pe plan muzical și despre necazurile pe care i le pricinuia familia (mama?), care l-ar fi văzut mai degrabă îmbrățișînd cariera militară decît pe cea muzicală. Corespondența nu ne dezvăluie însă numele acestui coleg, iar datele pe care le cunoaștem pînă în prezent nu ne îngăduie identificarea lui sigură.

În schimb, din chiar mărturisirile maestrului cunoaștem — în afară de Fritz Kreisler, care îl precedase cu cîțiva ani la Conservator — numele altor doi colegi, pe care Enescu i-a apreciat în așa măsură, încît sînt singurii pe care, dintre elevii Conservatorului vienez, îi citează cu această calitate, așa după cum dintre colegii de la Paris îi citează pe Jacques Thibaud și pe Alfred Cortot.

Pe ambii colegi vienezi Enescu i-a menționat nu în ipostaza lor de virtuoși instrumentiști, ci în calitate de tineri compozitori; și cu memoria lui prodigioasă, maestrul reînvia la pian, în cadrul interviurilor acordate Radiodifuziunii franceze, fragmente din compozițiile lor, pe care le executase ca membru al orchestrei Conservatorului de la Viena, ansamblu despre care știm că avea uneori cinstea de a fi dirijat chiar de « papà Brahms », mai ales cînd se interpretau compozițiile acestuia.

Despre unul dintre acești colegi, în vîrstă de 13 ani și jumătate, al cărui fragment de compoziție ne dezvăluie o sensibilitate visătoare și mijloace de expresie specific schumaniene, Enescu face chiar o mică glumă, specificînd că în mod ciudat, deși era pianist, se numea Moritz Violin!

Celălalt coleg este Zemlinsky, și despre el vrem să aducem cîteva precizări în contribuția de față.

Fragmentul, redat la pian de Enescu, dintr-o simfonie pe care o cîntase orchestra de elevi din care făcea parte, ni-l înfățișază ca pe un emul al lui Brahms, un fel de Mahler destul de viguros, cu o viziune simfonică amplă, cu rigori ritmice și amplitudini sonore majestuos construite, aducînd, dacă vreți, în bună măsură cu însuși Enescu din Simfonia de școală în re minor (1895) sau chiar cu cel din Simfonia I în mi bemol major (1905).

Aceste trăsături explică preferința și atenția pe care maestrul le-a acordat în copilărie colegului său; ele explică, mai mult, faptul înregistrat de Enescu în amintirile sale, că Brahms îl aprecia deosebit pe Zemlinsky pentru această simfonie.

Alexander von Zemlinsky se născuse la Viena la 4 octombrie 1872; era deci cu 9 ani mai mare ca Enescu. Și-a făcut studiile la Conservatorul orașului lui natal, unde l-a avut profesor pe Door, pe Robert Fuchs la armonie și contrapunct și pe fratele mai mare al acestuia, Johann Nepomuk Fuchs, la compoziție. Clasa în care a fost coleg cu Enescu (el avînd 17 —20 de ani, Enescu 10 —13 ani) a fost deci cea condusă de Robert Fuchs. Prima formație teoretică și de compoziție a fost deci comună ambilor muzicieni. În timp ce Enescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

va studia însă, într-o a doua etapă, de perfecţionare, îngăduită şi de vîrsta sa fragedă, la Conservatorul din Paris şi va deveni, aşa cum spunea el însuşi, un muzician « internaţional » prin chiar formaţia sa, Zemlinsky, după terminarea conservatorului, va lucra ca profesor şi dirijor numai în lumea germană şi mai tîrziu numai în S.U.A., fiind « internaţional » doar prin schimbarea locului activităţii sale. A fost între 1906 şi 1910 şef de orchestră la Hofoper şi la Volksoper din Viena, precum şi la Mannheim. Începînd cu anul 1911 se stabileşte la Praga şi dezvoltă o activitate susţinută în conducerea Operei germane din această a doua capitală a stăpînirii habsburgice. După primul război mondial, în 1920, devine rectorul Academiei de muzică din Praga, post pe care-l deţine pînă în 1927, cînd se mută la Berlin, unde va fi, pînă în 1930, dirijor la Opera de stat. Evenimentele politice îl silesc să se expatrieze şi, în 1934, pleacă în America, unde rămîne pînă la moarte (13 martie 1942, la Larchmont, New York).

A compus permanent, lăsînd o operă a cărei listă este relativ bogată. Printre compoziţiile sale se citează cele trei simfonii, dintre care una lirică pentru două voci şi orchestră — op. 18, şi o simfonietă compusă la New York în 1940, un oratoriu, *Psalmul 23* pentru cor şi orchestră, 6 opere (*Sarema*, München, 1897; *Es war einmal*, Viena, 1900; *Kleider machen Leute*, Viena, 1910; *Florentinische Tragödie*, într-un act, 1917; *Der Zwerg*, Frankfurt, 1921; *Der Kreidekreis*, Berlin, 1933), lucrări corale (*Frühlings Begräbnis*), lieduri, piese scurte şi de cameră: *Trio cu pian*, *Cvartetul nr. 3* (1924) etc.

Această ultimă lucrare a fost recent (în 1965) executată, cu succes , în cadrul întîlnirii « Toamna la Varşovia », de cvartetul La Salle (S.U.A.). Comentatorii de specialitate au deplîns cu această ocazie uitarea care a acoperit compoziţiile lui Zemlinsky, care, judecînd după acest cvartet, au o certă valoare [2].

Dar Zemlinsky a fost nu numai un bun însă prea modest compozitor, ci şi un excelent interpret. Dovada? La 24 septembrie 1918, într-o scrisoare către soţia sa Helene Nahowski, Alban Berg laudă extraordinara, mai presus de orice comparaţie, interpretare a solistei Gutheil din spectacolul cu *Electra* (de Richard Strauss) la Operă, negăsind alte elemente de referire decît calitatea interpretării lui Zemlinsky, alături de cea a lui Mahler şi a lui Schoenberg: « Într-adevăr, nu am auzit făcînd muzică în felul acesta decît interpreţi cu totul mari: Mahler, Zemlinsky şi Schoenberg » (« So musizieren habe ich wirklich nur die ganz grossen Interpreten gehört: Mahler, Zemlinsky und Schoenberg ») [3].

Totuşi, numele lui Zemlinsky este reţinut astăzi în principal datorită unei împrejurări specifice a activităţii şi a vieţii sale. În tinereţe, în 1894, după terminarea conservatorului, a fost profesorul tînărului Arnold Schoenberg, de care l-au legat curînd şi legături de familie, devenind cumnaţi: Schoenberg s-a căsătorit cu Mathilde Zemlinsky, sora lui Alexander. Relaţiile dintre aceşti doi muzicieni au fost permanente şi trainice. Publicarea recentă de către Erwin Stein a corespondenţei lui Schoenberg [4] ne aduce la cunoştinţă cît de mult datorează Schoenberg lui Zemlinsky, care, ca dirijor şi conducător de operă, i-a programat compoziţiile, îi dădea sfaturi muzicale şi editoriale etc. Muzician de formaţie strictă, rămînînd pe poziţiile în general tîrziu-romantice de tip Mahler, Zemlinsky nu s-a lansat însă niciodată în experienţele tînărului său cumnat şi elev. Compoziţiile sale nu mărturisesc nici evoluţia prin expresionism (de la *Gurrelieder* la *Verklärte Nacht*, *Pelleas*, *Hängende Gärten* şi *Erwartung*) a lui Schoenberg, nici nu aderă la constructivismul atonal al cărui profet a fost acesta. Legăturile şi aprecierea reciprocă de ordin muzical dintre cei doi muzicieni au fost însă atît de intense, încît s-au menţinut şi după ce Mathilde, prima soţie a lui Schoenberg, a murit (1923).

Personalitatea acestui coleg al lui Enescu nu ne-ar preocupa poate atît dacă nu am avea un element suplimentar care să ne trezească interesul. Este vorba de cîteva compoziţii de tinereţe ale lui Zemlinsky, în manuscris, care ne interesează şi în sine, dar şi în

[2] EVERETT HELM, *Polen Warschauer Herbst 1965*, în *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz, 126, 12 decembrie 1965, p. 483.

[3] Alban Berg, *Briefe an Helene*, în *Melos*, 12, 1965, p. 439 (ref. volumul apărut în Ed. Albert Langen-Georg Müller, München).

[4] *Arnold Schoenberg: Ausgewählte Briefe*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1958; ed. engleză: *Arnold Schoenberg Letters*, Londra, Faber and Faber, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

măsura în care pot să arunce o lumină suplimentară asupra formării lui Enescu, să se adauge informaţiilor atît de restrînse pe care le avem asupra acestei perioade din viaţa lui.

Am răsfoit acest manuscris, neinventariat încă, în 1963 la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România.

El reprezintă un caiet miscellaneu, cuprinzînd 40 de pagini diferite, pe alocuri destul de neclare. Conţinutul său — cîteva piese de muzică de cameră — reprezintă compoziţii ale lui Zemlinsky din anii în care era coleg cu micul Enescu la Viena: piesele sînt datate între 1890 şi 1893. De aici şi interesul lor deosebit, separat de valoarea lor muzicală propriu-zisă. Iată aceste piese:

I. *Trei piese uşoare pentru pian* (« 3 leichte Stücke für Clavier von Alexander Zemlinsky »). Întinzîndu-se pe 5 pagini, la care se adaugă 2 pagini albe, manuscrisul poartă menţiunea « Im November 1891 » şi este însoţit de dedicaţia « Max Kugel, freundschaftlich zugeeignet ». Max Kugel poate să fie un prieten, dar poate să fie şi un coleg al lui Zemlinsky, şi în modul acesta poate că era şi coleg cu Enescu.

Cele trei piese sînt :

a) *Kleine Romanze*, scrisă în 3/4, cu indicaţia « Mässig ». E compusă în la minor şi cuprinde 34 de măsuri.

b) *Intermezzo*, în 4/4, poartă indicaţia « Innig » şi cuprinde 31 de măsuri; în fa major.

c) *Walzer*, bineînţeles în 3/4, cu indicaţia « Leicht und flüchtig », este ceva mai lung, cuprinzînd 64 de măsuri, tot în la minor.

— Valsul este urmat de un fel de coda, care reia tema primei piese (Kleine Romanze) şi se încheie cu menţiunea *fine*, dînd deci celor trei piese un anumit caracter unitar, profilîndu-le ca o mică suită.

II. *Sonata pentru pian în do minor* (« Sonate c moll (4 Sätze) für Pianoforte ».) Cuprinde 21 de pagini, la care se adaugă o pagină albă, şi este datată în 1890, deşi tot pe prima pagină, mai sus, poartă dedicaţia « Meinem lieben Freunde und Kollege Theodor Fuchs freundschaftlich zugeeignet. Wien, am 28/6. 93 ». Din compararea celor două date — 1890 şi 1893 — rezultă că manuscrisul nostru este numai o copie, de mîna autorului, dedicată (probabil copia, nu lucrarea) lui Fuchs. Într-adevăr, dacă însăşi sonata ar fi fost dedicată lui Fuchs, dedicaţia ar fi fost şi ea datată din 1890, data de compunere pe care o poartă manuscrisul sonatei. Faptul că dedicaţia este ulterioară cu 3 ani înseamnă însă fie că abia peste 3 ani de la compunerea sonatei, Zemlinsky a înţeles să o dedice cuiva, şi anume colegului său, fie că, încă mai plauzibil, a oferit lui Fuchs, în 1893, o copie a sonatei compusă cu 3 ani înainte.

Sonata are patru părţi, şi anume :

1. Un Allegro cu menţiunea « Durchführung », scris în formă sonată.
2. Un Scherzo de sonată, în care Trioul este înlocuit de un Intermezzo, după care urmează un Grave final.
3. O « Romanze » cu indicaţia Andante.
4. Finale, în formă de rondo.

III. *Trio în la major pentru două viori şi violă*, pe 12 pagini, cu menţiunea iniţială « Im April 1892 componiert » şi fără vreo dedicaţie :

1. Partea I, « Schwingvoll », în 4/4, cuprinzînd 148 de măsuri (în forma sonată).
2. Romanze, cu indicaţia « Langsam », în fa major de formă lied A-B-A, în care B-ul, în fa minor, poartă menţiunea « Legendenton », iar cele 62 de măsuri alternează de cîteva ori de la 9/8 la 6/8, la 12/8 spre a reveni la 9/8.
3. Scherzo, în 3/4, în la major, totalizînd 94 de măsuri, din care 35 reprezintă şi aici, ca şi la sonata în do minor pentru pian, un Intermezzo (aici în re major).
4. Allegro spiccato-Prestissimo, în 2/4, de 196 de măsuri, de formă sonată.

Trioul poartă menţiunea începerii: duminică 26 martie 1892; partea I s-a terminat joi 31 martie 1892, partea a II-a nu are menţionată terminarea, iar pentru părţile a III-a şi a IV-a s-a notat cu creionul : 18 septembrie şi, respectiv, 27 septembrie (tot 1892).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IV. Pe versoul filei 1 și pe fila 2 a celor trei piese ușoare pentru pian (vezi pct. I), se găsește un lied (*Das liebliche Vergissmeinnicht*), care pare neterminat; fila 1 verso reprezintă un text transcris, cu cerneală, de o mînă sigură cu scris îngrijit, în timp ce textul de pe fila 2 este scris rapid, cu creionul. Nici scrisul acesta, nici ce cu cerneală de pe fila anterioară, nu par a fi ale autorului celor *Trei piese ușoare*, deci ale lui Zemlinsky. Probabil că altcineva, poate deținătorul ulterior al acestui manuscris miscelaneu, a folosit paginile ce rămăseseră albe pentru propriile lui notații muzicale. Asemenea însemnări muzicale, tot cu creionul, mai apar și pe primele două portative ale paginii 6 verso din manuscrisul celor *Trei piese ușoare*, precum și pe ultima pagină (12 verso) a Trio-ului în la major.

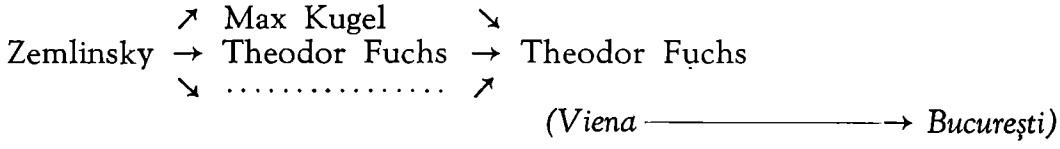
Putem oare răspunde la întrebarea firească care se poate pune în legătură cu deținătorul ulterior și cu drumul manuscrisului pînă la noi?

Într-adevăr, în primul rînd este de presupus că manuscrisul a rămas în păstrarea unuia din cei doi dedicatari ai săi: Max Kugel sau Theodor Fuchs. Dacă în legătură cu primul nu avem posibilitatea să urmărim soarta manuscrisului, urma care se desprinde în legătură cu cel de-al doilea este mult mai clară. Theodor Fuchs, căruia Zemlinsky îi închina (copia de pe) *Sonata în do minor*, este un alt coleg vienez, a cărui activitate ulterioară s-a desfășurat ani de zile în Romînia. Pianist și compozitor, el se născuse la 4 februarie 1873, era deci de o vîrstă cu Alexander Zemlinsky. După ce a urmat cursuri de inițiere muzicală cu Eduard Wachmann (care preda armonia) la Conservatorul din București (1880—1884), a fost dus și el — ca peste cîțiva ani Enescu — la Viena și, urmînd Conservatorul din acest oraș între 1885 și 1890, a frecventat clasele de pian ale lui Wilhelm Rauch și Anton Door (profesorul lui Zemlinsky), cursul de armonie predat de Fr. Krenn, a studiat contrapunctul la clasa lui Robert Fuchs (profesorul lui Enescu și al lui Zemlinsky), istoria muzicii cu Adolf Prosnitz (idem) și compoziția cu Johann Nepomuk Fuchs (profesorul lui Zemlinsky). După absolvirea Conservatorului a rămas un timp la Viena, unde a continuat să stea în relații strînse cu foștii săi colegi de școală, printre care și Zemlinsky, relații a căror consemnare și al căror ecou îl constituie dedicația din 1893 ce se află pe copia sonatei lui Zemlinsky. Știm, pe de altă parte, că Theodor Fuchs a fost permanent apreciat de Enescu, cu care a concertat ani de zile și căruia maestrul îi permitea o intimitate și o familiaritate cu strictețe refuzată altora: era singurul acompaniator al lui George Enescu care, în amintirea anilor de studii la Conservatorul vienez și, desigur, în continuarea raporturilor de colegialitate și reciprocă considerație făurite atunci, își putea îngădui să-l tutuiască pe marele Enescu! Reîntors curînd în țară, după ce fusese dirijor al teatrelor din Leoben și Bruch, Theodor Fuchs a desfășurat la București o bogată activitate pianistică, dirijorală, editorială (a pus, în 1911, bazele revistei « Arta muzicală ») pînă la decesul său, survenit la 9 mai 1953, la 3 luni după ce împlinise vîrsta de 80 de ani.

Deşi nu putem încă invoca o dovadă pertinentă în acest sens, credem că ne putem socoti autorizaţi să bănuim că manuscrisul de care facem vorbire a ajuns în România prin intermediul lui Theodor Fuchs.

Aceasta ar presupune însă şi o fază anterioară, petrecută la Viena, în care fie direct de la Zemlinsky, fie de la Max Kugel ori de la vreun alt deţinător, toate filele manuscrisului să se fi concentrat în posesia lui Fuchs.

Drumul manuscrisului, atît cît s-ar putea reconstitui în cadrul ipotezei de mai sus, ar fi fost deci următorul :



Piesele pe care le-am descris nu prezintă semnificații deosebite din punct de vedere muzical. Ele mărturisesc netăgăduit o concepție componistică neajunsă la maturitatea personalității unui creator, fiind niște bune lucrări școlare, corespunzătoare evident preocupărilor și temelor pe care elevii aveau a le rezolva în sau pe lîngă clasa de compoziție a Conservatorului vienez. Scrise simplu și logic, cu mijloace de tradiție clasică și într-o

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

viziune pregnant romantică, ele beneficiază de o tratare conștiincioasă, cu voci conduse corect, cu armonii clare, cu înlănțuiri și rezolvări de acorduri după rețetele armoniei școlare diatonice, bine însușite, vădind însă, mai ales în *Sonata pentru pian*, o anumită tendință către somptuozitatea armonică manifestată prin acorduri pline, bogate, prin tratarea pianului în octave paralele; ritmica este în general așezată, iar metrica riguroasă; mențiuni agogice și precizări de interpretare pe parcursul discursului muzical lipsesc în manuscrisul nostru, care vădește, în ansamblul său, o remarcabilă unitate pe linia cumințeniei și un spirit suficient de docil și de conformist. Nu se întîlnesc în piesele manuscrisului tendințe revoluționare, nici experimente proprii, deși în Trio, și mai ales în părțile mediane ale acestuia, tînărul compozitor recurge uneori la cromatisme.

Piesele la care ne referim sînt realizate, prin urmare pe făgașul tradițional și poartă amprenta preocupărilor din timpul studiilor la Conservator.

Tocmai această caracteristică ne face să le considerăm ca fiind deosebit de interesante, ca termeni de comparație cu încercările și compozițiile de școală ale micului Enescu, colegul din aceeași ani al autorului lor.

Ne gîndim astfel la înrudirile, mai ales sub aspectul scriiturii pianistice, cu *Sonata mică* « op. 12 » (de școală !) de Enescu sau cu *Andante maestuoso* în re major pentru pian. Ne amintim de asemenea de *Quartetul pentru 4 violine*, cu cromatismele lui grefate pe o substanță care se vădește categoric ca datorîndu-se perioadei incipiente a studiilor componistice ale lui Enescu. Siguranța în formă, în armonie, conductul tematic, tratarea pianistică ne face să ne gîndim, nu mai puțin, la acea *Zweite Sonate für Klavier allein von Georg Enescu*, redusă de fapt la o primă parte, Allegro de sonată (neterminată; ea se întrerupe imediat după dezvoltare, o dată cu readucerea temei principale), sau la celelalte două piese neterminate ale lui Enescu: *Moderato* pentru pian și *Tema cu variațiuni* pentru pian. Caracterul închegat și tradiționalizant al compozițiilor de școală ale lui Zemlinsky ne sugerează însă, mai cu seamă, o paralelă ce s-ar impune cu acea *Fantasie für Clavier und Orchester* de Enescu, compusă prin 1893, probabil ca un fel de lucrare de diplomă la cursul suplimentar de compoziție pe care l-a făcut cu Fuchs: deschisă de un riguros « Marsch-Tempo », și Fantasia lui Enescu este excelent construită, concisă și limpede, reușind să demonstreze o foarte serioasă stăpînire a artei clasice.

Găsim deci în paralela care se poate urmări între compozițiile de școală ale celor doi colegi, elevi ai aceluiași conservator, temeiuri de a desprinde înseși caracteristicile și orientarea studiilor componistice de la această școală. Ea era, astfel, o serioasă instituție, care iniția și forma elevii în arta compoziției muzicale, folosind în special exemplul marilor clasici locali — școala vieneză — și preceptele codificate de tradiție ale disciplinelor de bază: armonia și contrapunctul. Sub raportul deschiderii de noi orizonturi, preocuparea era însă, desigur, minimă, școala manifestîndu-se din acest punct de vedere în cel mai strict și propriu sens al cuvîntului, ca un adevărat Konservatorium.

O artă cuminte, compoziții cuminți pentru niște interpreți cuminți, părea a fi pe atunci (încă) deviza neexprimată a Conservatorului vienez.

Ar fi o greșeală să înțelegem, în sens peiorativ, că aceste trăsături trebuiau să fie neapărat un factor negativ. Era un academism, desigur, dar nu unul închistat, ce nu se putea depăși, ci un academism de bună calitate, care forma și îndruma personalitatea, nu o distrugea.

Și atunci nu este fără interes să remarcăm cum cei doi colegi — Enescu și Zemlinsky —, pășind în viața secolului care i-a dat fiecăruia dintre ei o carieră bogată și plină de noi orizonturi, au dovedit de-a lungul întregii lor cariere amprenta școlii de la Viena, prin soliditatea și seriozitatea însușite atunci, trăsături care, pentru Enescu cel puțin, au devenit un fel de constantă a artei și muncii lui, dîndu-i și prin aceasta acele atribute de adevărat *clasic* care s-au manifestat la el și prin rolul deosebit pe care l-a jucat în profilarea școlii componistice românești. Era vorba de trăsături care, chiar dacă erau organice, fuseseră bine și definitiv cultivate la cei doi colegi, în epoca formării personalității, de Conservatorul și mediul muzical vienez.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRODUCŢIILE SOCIETĂŢII «FILMUL DE ARTĂ LEON POPESCU»*
(1913—1914)

de ION CANTACUZINO

Cred că Leon Popescu, în momentul cînd a hotărît să acorde un sprijin financiar grupului de artişti ai Teatrului Naţional din Bucureşti care se « asociază » pentru a realiza filmul *Războiul Independenţei*, nu se gîndea să pună bazele unei producţii de filme de mai lungă durată. Ideea nu pornise de la el, iar filmul avea mai ales un caracter ocazional: comemorarea împlinirii a 35 de ani de la războiul neatîrnării. E mai probabil că a fost tentat să îndeplinească, o dată mai mult, un rol de Mecena, pe care îl afecţiona, iar împrejurarea — excelent prilej de publicitate — făgăduia satisfacţii de vanitate care nu i-au lipsit. Este neîndoios că încă de pe parcursul acestei realizări Leon Popescu a ajuns la ideea că acest prim film trebuie să fie doar un început, prima etapă a unei întreprinderi menite să continue în timp. Altfel nu s-ar explica titulatura sub care a fost prezentat filmul la premieră: *realizat de « Filmul de artă Leon Popescu »*, care lasă să se înţeleagă existenţa unei societăţi de producţie cu această emblemă. Legalmente (atît cît ne arată datele cunoscute pînă azi), o asemenea societate nu pare să fi fost înscrisă cu formele uzuale. Dar chiar dacă emblema nu corespundea cu o entitate juridică, ea corespundea cu o declaraţie de principii, mărturisind dorinţa lui Leon Popescu de a continua să realizeze filme artistice şi în viitor.

El nu trece totuşi de îndată la realizarea acestor intenţii. Cîteva luni după premiera *Războiul Independenţei* nu se pomeneşte nimic în presă de vreun alt proiect de film. Poate că intrepidul organizator, ca un bun strateg, urmărea mai întîi « exploatarea succesului », ocupîndu-se pentru moment de difuzarea filmului inaugural. Este totuşi sigur că operatorii şi laboratorul său continuau să lucreze actualităţi, care apăreau la intervale destul de neregulate, dar sub titlul de « Jurnal Leon Popescu », care dovedea şi el cel puţin o intenţie de continuitate. La 13 martie 1913, de exemplu, *Rampa* anunţa, la cinema « *Lux* », „afară din program « Jurnalul Leon Popescu » cu interesante şi splendid reuşite actualităţi".

Abia la 26 martie 1913, ziarul *Rampa*, întemeiat de N. D. Cocea, anunţă în prima pagină, sub titlul *Filme româneşti*, că dl. Leon Popescu « e pe cale să înfiinţeze în Bucureşti o mare casă de cinematografie[1], cu scopul de a da numai filme româneşti, jucate fie de actorii noştri, fie de o trupă străină special angajată în scopul acesta. Vestea e îmbucurătoare. Vor fi puse astfel la contribuţie mare parte din energiile noastre actoriceşti, vor fi exploatate şi frumoasele priveliişti ale ţării noastre şi, pe deasupra, vom scăpa, în oarecare măsură, şi de însemnatul tribut ce sîntem nevoiţi să-l plătim străinătăţii, pentru tot felul de filme senzaţionale cu care e îndopat publicul nostru ». Lucru remarcabil, acest « ecou » — vădit inspirat de cel interesat — conţine în germene principalele argumente care vor apărea,

* Vezi articolul nostru *Grigore Brezeanu şi Leon Popescu, iniţiatori ai filmelor artistice româneşti*, în S.C.I.A., 1967, nr. 1.

[1] Nu se ştie dacă, de astă dată, « casa de cinematografie » a existat sub formă de societate înscrisă. Verificarea rămîne de făcut prin cercetarea registrului societăţilor comerciale din acea vreme.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în cei 30 de ani următori, în nenumăratele articole și memorii pe care le vor publica sprijinitorii ideii de film românesc: utilizarea talentelor noastre actoricești, valorificarea frumuseților patriei etc.

Două săptămîni mai tîrziu, o notiță, tot din *Rampa* (9 aprilie 1913), confirmă intențiile lui Leon Popescu, cu o nuanță de amuzant *suspense* publicitar: « În cercurile artistice se vorbește despre înjghebarea unei case românești pentru editarea de filme cinematografice. Se pare că această casă va avea mari șanse de reușită, fiind la mijloc un mare financiar și avînd concursul celor mai străluciți artiști români, în frunte cu cea mai minunată tragediană modernă a noastră. Deocamdată atît. Vom reveni la vreme cu date precise ». Stilul notiței coboară direct din proza lui Cațavencu.

Probabil că pe piața cinematografică bucureșteană — după succesul *Războiului Independenței* — a existat o oarecare efervescență creatoare și nu puțini erau cei ce se arătau dornici să realizeze filme. De la 20 la 28 martie 1913 a rulat la cinema « Clasic » un film intitulat *Trădător fără voie* sau *Misterele hipnotismului*, prezentat ca « un film cu subiect la ordinea zilei, o trădare, interpretat de cîțiva artiști români ». Interpreții erau Natalia Vasiliu, I. Armășescu, I. Nicolau, I. Teodoru, Botoșescu, iar regizor era Pierre d'Allyck (Petrescu). Filmul, prezentat de sucursala Casei « Pathé-Frères » din București, conținea, probabil, o serie de scene dintr-un film străin, combinate cu cîteva scene filmate aici de operatorul din București al Casei « Pathé » cu artiștii amintiți, care apăreau și « în carne și oase » pe scenă, întregul fiind anunțat în ziare drept un *cinema-sketch*. Iar numai la două zile după apariția celei de-a doua notițe care anunța intențiile cinematografice ale unui « mare financiar », *Rampa* din 11 aprilie 1913, într-o așa-zisă « cronică cinematografică », aduce la cunoștință că dl. C. Theodorescu, « unul din cei mai de seamă cinematografiști ai noștri », directorul « excelentului cinema Național..., a pus bazele unei mari case de editură de filme. În acest scop a cîștigat Arenele romane de la expoziție, unde va instala scenele trebuincioase pentru imprimarea filmelor ». Nu mai era deci timp de pierdut, și Leon Popescu, care pe bună dreptate înțelegea să tragă el foloasele sacrificiilor făcute pentru a crea acest interes față de filmul românesc, a trebuit să renunțe la formulele misterioase și să dea cărțile pe față.

În prima pagină a numărului său din 19 aprilie 1913, *Rampa* consacră proiectelor lui Leon Popescu un amplu interviu — cu fotografia respectivă[2] —, redactat la diapazonul corespunzător unui « mare financiar ». Cităm: « Printre puținii care știu și pot să înțeleagă arta și să aprecieze și să încurajeze toate manifestările și năzuințele artistice este d. Leon Popescu. Poate nimeni altul nu este atît de strîns legat de mișcarea noastră artistică, de zbuciumările și evoluția ei, ca d-sa. Nu există o încercare artistică și culturală la care acest îndrăgostit de artă românească să nu fi contribuit într-un fel sau altul ». Autorul amintește bineînțeles și « modestia rară..., poate chiar excesivă », ca și « munca și priceperea rară ce a depus d. Leon M. Popescu dînd ființă minunatului film al Războiului independenței române », pentru a ajunge în sfîrșit la subiect, anume faptul că « de cîtăva vreme circulă zvonuri foarte plăcute despre o mare întreprindere cinematografică pornită de acest înțelegător al nevoilor noastre artistice ». Prea multe detalii nu ni se dau și interviul rămîne la generalități, dar se subliniază « că întreprinderea ale cărei baze trainice le-a pus urmărește cele mai frumoase scopuri artistice. A face o editură de filme românești lucrate după scenarii românești, jucate de artiști români, însemnează în adevăr a face o operă frumoasă..., a deschide un nou teren de muncă și manifestare pentru artiștii noștri... ». Și articolul se termină pe o notă care dă de gîndit, subliniind că reușita întreprinderii « atîrnă de concursul și entuziasmul artiștilor. Și de răbdarea întreprinzătorilor. Fiindcă greutățile le creează, mai mult decît împrejurările..., înșiși artiștii. *Iți trebuie o răbdare dumnezeiască să lucrezi cu artiștii noștri* (subl. ns.). Îți trebuie o înflăcărare artistică rară ca să-ți pui în joc munca și priceperea pentru un ideal artistic. Din fericire, d. Leon M. Popescu este înzestrat bine cu aceste mari calități ».

După cum reiese din subtextul acestui interviu, Leon Popescu — chiar de la început — avea probleme cu artiștii angajați de el, și simțea nevoia să le dea un fel de avertisment

[2] *Anchetele Rampei. Convorbire cu d. Leon Popescu.* Semnat *Argus.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

public, chiar înainte ca publicul să știe de cine era vorba. În același timp apare însă clar și orientarea nouă pe care o luaseră proiectele lui cinematografice. De la filmul care punea accentul pe montare și figurație, Leon Popescu trece acum la filmul dramatic, punînd accentul pe interpretarea actoricească. De aici și dificultățile pe care părea să le întîmpine.

Încercînd, în primul său film, o reconstituire din trecutul țării noastre, Leon Popescu urmase moda producțiilor italiene, de genul *Cabiria*, care prezentau sistematic episoadele mari sau mici ale istoriei romane. Dar el trebuie să-și fi dat seama că un asemenea termen de comparație era greu de suportat. Chiar în primăvara anului 1913 apăruse la noi marele film *Quo Vadis*, care a constituit un fel de « supraproducție » a acelei vremi, capabilă să descurajeze toate încercările de imitație autohtone. De aceea intrepidul Leon Popescu se inspiră de astă dată din altă modă, cea a filmelor franceze, care în acea epocă aduceau pe ecran piese de teatru jucate de marii actori ai scenei pariziene. Tendința aceasta începuse o dată cu înființarea, prin 1909, de către scriitorul Henri Lavedan și de marele actor Le Bargy, a unei societăți denumite « Filmul de artă ». (E semnificativă, de altfel, asemănarea acestei titulaturi cu cea a societății « Filmul de artă Leon Popescu ».) Colaborarea unui membru al Academiei Franceze cu un societar al Comediei Franceze părea menită să acorde cinematografului un prestigiu artistic pe care la acea dată nu-l avea încă. Din nefericire, « filmele de artă » produse de ei — începînd cu *Asasinarea ducelui de Guise* — n-au fost decît scurte piese cinematografiate, cîteva scene jucate în stilul cel mai teatral. Ele n-au adus cinematografului nimic cu adevărat artistic și n-au justificat titulatura societății. În schimb, moda de a prezenta pe ecran artiștii de teatru a prins. În anii următori, nenumărați actori celebri, ca Eleonora Duse, Sarah Bernhardt — care a jucat chiar o versiune rezumată din *Dama cu camelii* —, Réjane, Robinne, Maria Ventura și alte vedete ale scenei franceze s-au succedat pe ecranele lumii și pe cele ale Bucureștiului[3].

Hotărîndu-se să meargă și el pe acest drum, care i se părea poate mai simplu, și să prezinte piese jucate de artiști români de mare prestigiu și popularitate, Leon Popescu a angajat trupa particulară *en vogue* în acea clipă, condusă de Marioara Voiculescu. În amintirile sale, regizorul Jean Mihail subliniază că ea «continua — după retragerea lui Alexandru Davila de la conducere — activitatea companiei . . . întemeiate de acesta cu doi ani înainte. Compania M. Voiculescu își începuse activitatea în septembrie 1912, jucînd tot în sala teatrului „Modern", cu un frumos succes de presă și de public. Ea cuprindea cîțiva artiști de mare valoare, cum era Constantin Radovici — care jucase cu succes pe scena lui „Burgtheater" de la Viena —, Ion Manolescu sau G. Storin. Reputația pe care o aveau și simpatia cu care publicul le urmărea activitatea constituiau o garanție de succes și justificau ideea lui Leon Popescu de a angaja întreaga trupă pentru o producție cinematografică de continuitate....

Din informațiile pe care a binevoit să mi le dea Marioara Voiculescu, reiese că ea semnase cu Leon Popescu un contract care prevedea că acesta va pune la dispoziție mijloacele tehnice (platoul de filmare, tehnicieni, peliculă și laborator), iar Marioara Voiculescu va asigura scenariul, regia și plata actorilor, primind pentru aportul său o sumă fixă pe metru de peliculă turnat»[4].

Activitatea trebuie să fi început din aprilie 1913, cînd apare interviul pomenit, în care se simt primele dificultăți de adaptare, și ea continuă cu febrilitate. Ca protagonistă a acestor filme, numele Marioarei Voiculescu apare prima oară într-o notă din 30 aprilie 1913 a ziarului *Rampa* — reprodusă identic și în *Dimineața* —, unde, sub titlul *De vorbă cu Marioara Voiculescu*, i se pune și o întrebare relativă la filmele în lucru. Răspunsul sună

[3] Aceeași situație a existat și în producția italiană. Un mare actor italian al epocii mute povestea, 10 ani mai tîrziu, că « din 1914 pînă în 1919 se numărau, în Italia, pînă la 22 de case de filme care turnau fără încetare, ziua și noaptea. Fiecare dintre aceste case aveau angajate cu anul trupe complete. *Tiber-Film*, ea singură, avea cinci trupe: cea a lui Baldassare Negroni și Hesperia, a lui Ghenaro Righelli și Maria Iacobini, a lui Emilio Ghione și Kally Sambucini, a lui Andrea Habay și Matilde di Marzio și, în sfîrșit, cea a lui Polydor, căreia îi era rezervată partea comică ». Em. Ghione, *Parabola cinematografului italian*, în *L'Art cinématographique*, vol. VII, Edit. Felix Alcan, 1930, p. 41—42.

[4] J. Mihail, *Filmul românesc de altă dată*, București, Edit. Meridiane, 1967, p. 16—17. Informațiile de care vorbește autorul i-au fost date de artista emerită Marioara Voiculescu în ianuarie 1960, într-o notă dactilografiată. O notă analogă, dezvoltată cu date noi, a binevoit să-mi dea și mie în octombrie 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

astfel: « Pregătim *Fedora* pentru cinematograf. Dacă vom izbuti să facem o lucrare de artă, filmul va fi reprezentat... ». Altă formulare eliptică sub care se întrevăd greutăţi şi îndoieli.

Ceva mai multă preciziune aduce un articolaş din 18 mai 1913 (tot în *Rampa*), intitulat *Chelner*, care începe astfel: « De cîtăva vreme pensionarii d-nei Marioara Voiculescu, împreună cu directoarea lor chiar, joacă în cîteva filme româneşti, ce se vor proiecta cît de curînd pe pînza unui cinematograf din capitală ... ». Munca era deci în plin şi în cursul acelei luni. Şi articolul continuă cu o frază revelatoare: « Eri dimineaţă, Storin, sculat de la orele 4, se afla în tramvaiul electric încă de la 6 jumătate, îmbrăcat cu redingota cu reveruri de mătase, cu pantaloni dungaţi, cravatat în alb... », ceea ce ar tinde să arate încă un aspect al greutăţilor întîmpinate de actori, care, probabil din lipsa unor instalaţii corespunzătoare, trebuiau să plece de acasă gata îmbrăcaţi pentru filmare.

După mai mult de două luni de muncă intensă, primele filme erau gata şi Leon Popescu trecea la o nouă etapă de pregătire publicitară a lansării lor. Într-un nou interviu cu « directorul proprietar al singurei case de editură cinematografică din Bucureşti», găsim detalii abundente despre « opera începută cu atîta curaj » şi care « este pe cale să dea rezultate ». Autorul interviului (acelaşi *Argus*, cu care Leon Popescu a mai stat de vorbă) l-a găsit pe « distinsul bărbat » în sala de proiecţie de la Teatrul Leon Popescu (Liric). Aici se află « o adevărată uzină modernă pentru fabricarea filmelor, cu atelierele trebuincioase, cu operatori, developatori, pictori etc. O scenă specială pentru cinematografie, cu decoruri, recuzită, mobilier, costume etc. În sfîrşit, tot ce alcătuieşte o *fabrică de filme* » [5]. Din această descriere se vede că Leon Popescu amenajase la Teatrul Liric, în curte şi deasupra magaziei, un « studio » în care se filma, în aer liber şi la lumina soarelui, şi care avea ca anexe un laborator, o serie de ateliere şi o sală de proiecţie. În această sală i s-a proiectat reporterului *Rampei* o selecţie din producţiile recente ale « Filmului de artă Leon Popescu ». Printre ele erau cîteva documentare: *Industria lemnului*, *Industria petroliferă*, *Marina română* şi « o comedie plină de haz jucată de popularul Maximilian ». Dintre filmele artistice, reporterul vede *Amorurile unei prinţese*, iar Leon Popescu îl anunţă că a semnat cu cinematograful « Clasic » un contract pe baza căruia va începe să-i furnizeze, peste cîteva zile, filme româneşti, punîndu-i la dispoziţie « din zece în zece zile cîte un program întreg, alcătuit numai din filme produse de noi ... Avem gata de lansat pe piaţa cinematografică un stoc de vreo 10 000 metri de film. Lucrăm mereu, aşa că stocul acesta se măreşte considerabil, pe fiecare zi. Cel dintîi program ce-o să dăm la cinema « Clasic » va fi probabil compus din o dramă puternică *Pacostea*, al cărui libret se datoreşte d-lui H. G. Lecca, şi care este jucată de trupa d-nei Voiculescu în frunte cu d-na Voiculescu, d-nii Radovici şi Manolescu; din o comedie plină de haz, *Ghinionul*, jucată după libretul d-lui L. Rebreanu, de d. Ciucurette, din o serie de vederi din ţară de o frumuseţe rară ... Apoi, rînd pe rînd, vor urma celelalte: *Amorurile unei prinţese* cu d-na Voiculescu şi d. Storin, *Iancu Jianu* cu d. Radovici, *Cetatea Neamţului*, jucată de Societatea dramatică din Craiova, şi altele multe pe care o să le vedeţi în curînd». Şi Argus trage concluzia că «d. Leon M. Popescu poate fi mîndru; a creat cu adevărat o artă cinematografică românească ».

Acest articol-program conţinea deci primele indicaţii asupra filmelor cu care a început activitatea din a doua perioadă de producţie a « Filmului de artă Leon Popescu ». Să le urmărim soarta, aşa cum o regăsim oglindită în presa vremii.

Amorurile unei prinţese, pe care îl văzuse cel dintîi reporterul ascuns sub numele de *Argus*, era — poate — unul şi acelaşi cu *Fedora*, pe care Marioara Voiculescu îl anunţase ceva mai înainte că e în curs de turnare. Două zile după apariţia interviului-program al lui Leon Popescu, *Rampa* anunţă[6] că *Amorurile unei prinţese* a fost prezentat unui cerc de invitaţi, artişti, gazetari şi literaţi, într-un spectacol special, seara, « după ultima proiecţie la «Clasic». Spectacolul, nota ziarul, a avut loc într-o «atmosferă de curiozitate şi nelinişte» (?), iar la sfîrşit s-a oferit tradiţionalul pahar de şampanie al oricărei inaugurări. Printre invitaţi sînt citaţi Marioara Voiculescu, Emil Gîrleanu, Ion Minulescu, N. D. Cocea, Mihail

[5] *Filmele româneşti. De vorbă cu d. Leon M. Popescu*, în *Rampa* din 12 iunie 1913.

[6] *Proiecţia primului film românesc*, în *Rampa* din 14 iunie 1913.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sorbul, Liviu Rebreanu, A. de Herz, Corneliu Moldovanu, C. Radovici, R. Bulfinschi, Al. Buzescu, Schäfer, director al Casei « Pathé-Frères » din București etc. Ni se spune că filmul avea 4 acte și că scenariul era scris de Marioara Voiculescu, dar nu se indică cine a făcut regia. Premiera filmului este anunțată pentru luni 17 iunie, dar ea n-a avut loc la acea dată, ci mult mai tîrziu, după cum vom vedea.

În schimb, în *Rampa* din 16 iunie apare o *Convorbire cu d. C. Radovici*, care « dă cîteva relații despre viitoarele filme românești », anunțînd că sînt gata filmele *Pacostea* și *Urgia cerească*. Articolul aduce precizări prețioase. « Actorii noștri — spune C. Radovici —, deși joacă pentru prima oară în filme, se poartă minunat... Aceeași constatare am putut s-o fac și în ce privește poporul, țăranii adică. Ducîndu-ne prin Ialomița să alcătuim un film, n-am avut nevoie să explicăm oamenilor decît o singură dată ce trebuiau să facă și ne-au înțeles perfect. Inteligența și vioiciunea cu care se mișcau în fața mașinei, m-au mirat... ». Aceste impresii pot fi coroborate cu cele relatate în alte două articole, unul din 19 iunie[7] și altul din 21 iunie[8]. În primul, Iancu Petrescu spune că în aceste filme « sînt scene splendide după natură și actorii noștri minunat deghizați și foarte firești ». El ține să sublinieze: « Dacă îmi place pentru ceva cinematograful, apoi e pentru că te silește să joci în plină natură, lucru care va contribui în enormă măsură la succesul filmelor românești, că multe și frumoase locuri mai avem în țară și tare-s frumoase priveliștile ce s-au imprimat... ». În cel de-al doilea, Ion Manolescu declara: « Am mare încredere în viitorul [filmelor românești] și în consecințele morale ce pot decurge din înfăptuirea lor... Actorii români joacă cu foarte mult natural în filme și cu o dragoste vădită. Scenele ce s-au luat la țară au fost o adevărată petrecere pentru noi, în mijlocul naturii ». E deci clar că trupa Marioarei Voiculescu nu s-a mulțumit să joace în studioul improvizat de Leon Popescu la Teatrul Liric, și că s-au turnat numeroase scene în exterior, în sate unde populația locală a făcut figurație.

O altă indicație de preț ne-o dă următoarea frază din interviul lui C. Radovici: « Nu mă pot opri de a nu lăuda activitatea d-lui Daniau, care cinematografiază filmele, un franțuz umblat, care-și cunoaște meseria și care ne-a fost de mare folos. De asemenea și despre d. Chagny... ». Iată dar precizată identitatea operatorilor care au lucrat la această serie de filme. Unul este același Frank Daniau, pe care l-am identificat ca operator și la filmul *Războiul Independenței*. Al doilea, Chagny, pare să fi fost adus de la Paris special pentru noua producție[9].

Dacă *Amorurile unei prințese* n-a rulat la 17 iunie, așa cum se anunțase, în schimb, o săptămînă mai tîrziu, luni 24 iunie, are loc premiera filmului *Răzbunarea*, titlul nou al filmului anunțat anterior sub numele de *Pacostea*. (Este probabil că în ultimul minut producătorii și-au dat seama că un asemenea titlu se preta la prea facile și dezagreabile jocuri de cuvinte). Interpreții principali ai acestui film, care inaugurează producția 1913 a « Filmului de artă Leon Popescu », erau Marioara Voiculescu, Iancu Petrescu și Ion Manolescu. Scenariul și regia aparțineau lui Haralamb Lecca. În același program a rulat și o comedie de scurt metraj interpretată de V. Maximilian. Reclamele apărute zilnic în ziare[10] menționează acest cuplaj, dar nu ne dau titlul comediei. Oare să fi fost *Ghinionul* lui L. Rebreanu, anunțat inițial cu Ciucurete, dar care n-a apărut pe ecrane? Scenariul lui Rebreanu, care ni s-a păstrat în manuscris, este deosebit de bine lucrat, cu un ritm

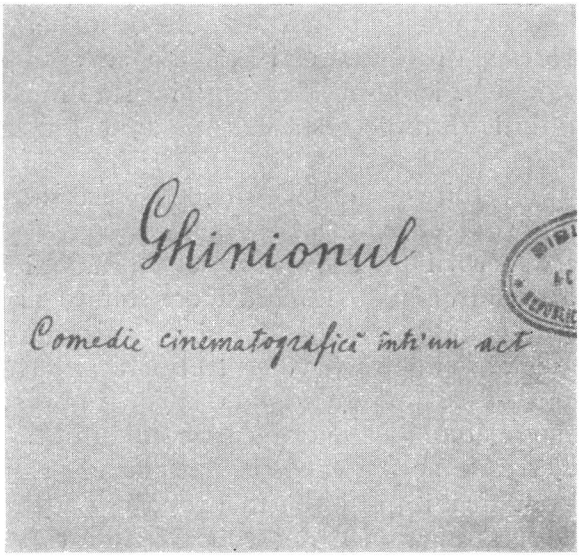
[7] *O nouă convorbire în chestia filmelor românești*, în *Rampa* din 19 iunie 1913.

[8] *Filmele românești*, în *Rampa* din 21 iunie 1913.

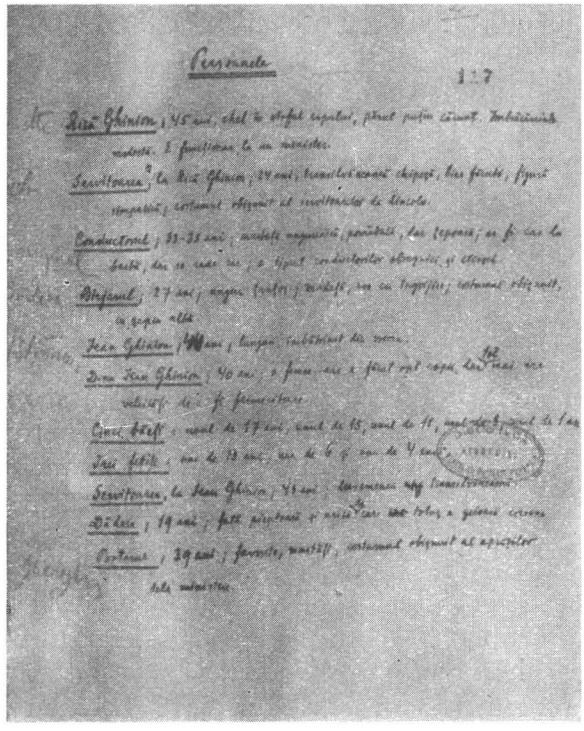
[9] În notele de care am amintit, Marioara Voiculescu arată că, după semnarea contractului de colaborare cu Leon Popescu, d-sa a făcut un voiaj la Paris, de unde a adus « la București un operator de la *Gaumont*, anume Chénier ». Și în reportajele din *Cuvîntul*, de care am vorbit în studiul precedent, se spune că, pentru filmul cu M. Voiculescu, *Fedora*, « Leon Popescu aduce de la Paris o nouă echipă de technicieni (operator și laborator), în frunte cu d. și d-na Chagny ». (*Intreprinderi și producții*, în *Cuvîntul* din 20 decembrie 1933.) Am optat pentru această ultimă ortografie, fiindcă figurează în două locuri, unul dintre ele — interviul lui C. Radovici — fiind contemporan cu faptele, Bineînțeles că, în această situație, sînt obligat să rectific ipoteza care m-a făcut să-l indic pe Chagny drept operator și la *Războiul Independenței*.

[10] *Dimineața* din 26 iunie 1913, sub titlul *Artistele noastre*, publică fotografia Marioarei Voiculescu « interpreta rolului principal din filmul *Răzbunarea*, care se reprezintă azi la « Clasic ». În același ziar, la 27 iunie, apare fotografia lui V. Maximilian, cu legenda « Talentatul comedian joacă astăzi într-un splendid rol comic, la cinema « Clasic ». La 28 iunie apare fotografia lui Ion Petrescu, societar al Teatrului Național, care « joacă în superbul film românesc *Răzbunarea*, ce se reprezintă la cinema « Clasic » cu prețuri populare ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



a



b

Fig. 1. — Scenariul lui Liviu Rebreanu pentru Ghinionul. a) *pagina de titlu:* b) *lista personajelor:* c) *şi* d) *pagini de text. Facsimile după manuscrisul de la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România).*

alert, în scene scurte, cuprinzînd și *prime planuri* și dovedind o reală știință a decupajului (rară la acea epocă nu numai la noi). În acest domeniu el aduce un real progres față de felul cum era lucrat scenariul filmului *Războiul Independenței*[11]. De fapt, prezentînd *Răzbunarea* și această comedie, « Filmul de artă Leon Popescu » debuta chiar cu programul anunțat pentru inaugurarea activității sale, în interviul lui Leon Popescu din 12 iunie.

În săptămîna următoare, cinematograful « Clasic » programează « al doilea film extraordinar românesc (editura Leon Popescu) ». *Urgia cerească* era « jucat de eminentul artist Radovici, împreună cu partenerii săi de sub direcția d-nei Marioara Voiculescu », și anume: Mitzi Ionescu, Elena Crissenghi, Bebe Stănescu, Florea Simionescu, Popeea, Constantiniu, Romano. Scenariul și regia aparțineau lui C. Radovici. În același program se prezenta un documentar despre *Automobiliștii voluntari din armata română*. România mobiliza, se vorbea de război, și *Urgia cerească* a căzut cam prost în această ambianță. Reclama din ziare îndemna publicul: *Alergați la Clasic !* Dar după 6 zile filmul părăsea ecranul.

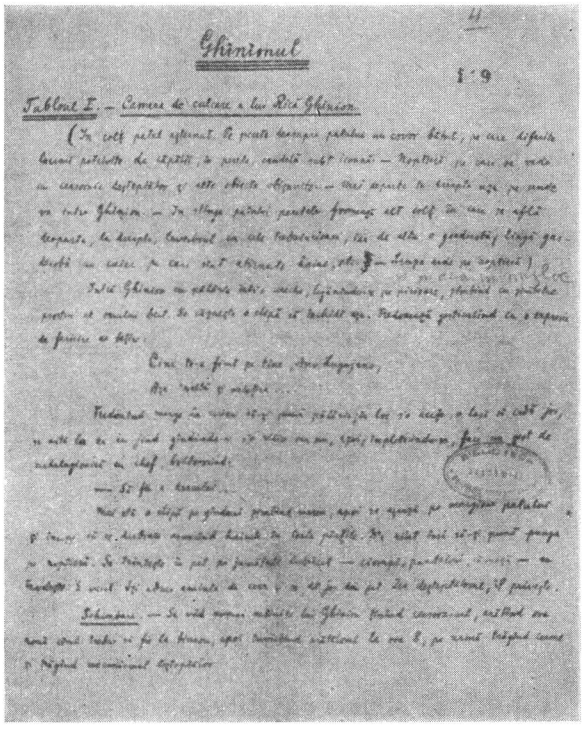
Cît privește calitatea artistică a acestor două filme și primirea de care s-au bucurat, am găsit în presă prea puține ecouri, ceea ce nu constituie o bună recomandare. Chiar din interviul citat al actorului Iancu Petrescu, găsim o prețioasă observație asupra conținutului celor două producții. Marele actor, reputat pentru intuiția sa, spunea: « la întocmirea scenariilor trebuie să se bage de seamă: pînă acum s-au făcut două piese cu subiect țărănesc, în care eroul principal *omoară*. Probabil că filmele noastre vor trece și peste hotar și mi se pare că țăranul nostru va fi văzut printr-o prismă prea urîtă de străini. Numai de ucigaș e bun el? ».

În același sens abundă și cea mai serioasă « cronică » a unui film apărută în presa timpului[12].

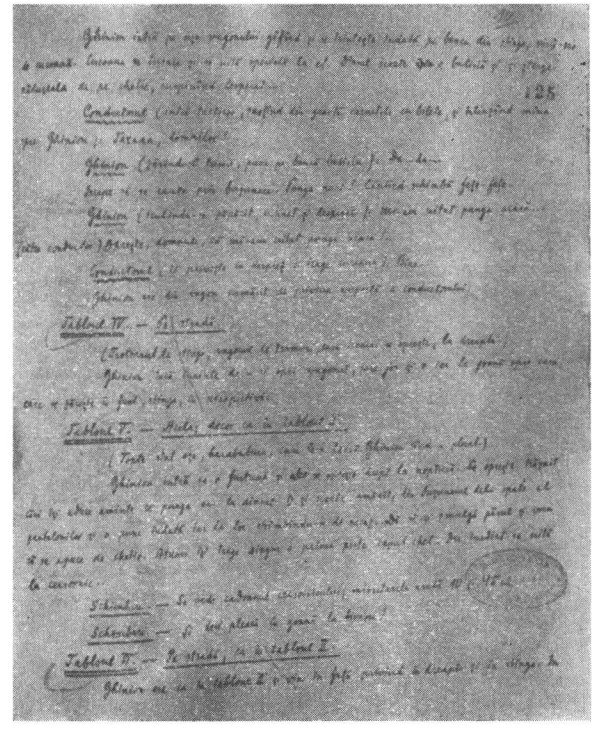
[11] Filmul are un act și e decupat în 12 « tablouri », fiecare cu mai multe « schimbări » (planuri). Dată la iveală de B.T. Rîpeanu din fondul de manuscrise Rebreanu al Academiei (vezi *Cinema*, IV. 5/41, 1966), această « comedie cinematografică » a fost publicată de Gh. Buzatu în *Iașul literar*, 1966, nr. 10. În același fond se mai găsește un scenariu de L. Rebreanu, *Vis năpraznic*, « dramă cinematografică » în 12 tablouri (scrisă pentru Leonard și Fanny Rebreanu), mai puțin lucrat în detalii decît *Ghinionul* și care n-a fost realizat niciodată.

[12] *Filmele naționale*, semnat Petronius (Gr. Tăușan), în *Viitorul*, 2 iulie 1913.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



c



d

Filmele „Leon Popescu" — se spune în cronică — au apărut într-o perioadă de avînt a mişcării pentru desăvîrşirea unităţii naţionale. „Le-am privit astfel cu acel coeficient sentimental înviorat în noi, și... ar fi trebuit să le admirăm, oricîte eventuale defecte ar avea. Totuși, noi socotim că mai presus de inimă, în materie de artă sînt cerinţele estetice și superior bunelor intenţiuni patriotice este realizarea acestor intenţiuni. D. Leon Popescu trebuie să fie lăudat astfel pentru sacrificiile bănești ce le face, pentru munca depusă de a populariza la noi și mai ales în ţările ce nu ne cunosc aspectele frumoase ale ţării, arta actorilor noștri și moravurile noastre proprii. Dar regretabil este că d. Leon Popescu nu este, după cît se pare, destul de bine secondat în întreprinderea sa și că n-a avut norocul a face ca jertfele materiale să fie realmente utile. Căci în joc e o chestiune de principiu: oare un film românesc trebuie numaidecît să reprezinte ţărani de carnaval și case de ţară pitice? Viaţa românească nu e caracteristică decît atunci cînd îmbraci cojocul? Și cred oare organizatorii filmelor românești că ne fac un serviciu arătîndu-ne sub chipul unor *intonsi et squalidi* (netunși și murdari)? Cît privește filmul *Răzbunarea*, regretăm că un talent atît de personal ca al d-lui Haralamb Lecca s-a mulţumit a reface *Năpasta*, cînd ar fi putut să creeze din propria-i bogăţie un film original. Cît privește detaliile acestui film, regretăm de asemenea că talentele remarcabile ale actorilor au fost silite să redea neverosimilităţi copilărești, cum e, de exemplu, un criminal care-și dă la prăsilă cuţitul cu care va omorî pe rivalul său din amor; sau scena ranei pe care după un an o observă femeia ucisului, criminalul avînd grijă să i-o pună sub nas? Păcat de o artă atît de fină actoricească, desfășurată într-o punere în scenă naivă și neexperimentată ».

Această lipsă a unui regizor « experimentat » — pe care nici cunoștinţele în regia de teatru ale lui H. G. Lecca, nici eforturile protagoniștilor n-o puteau înlocui — a fost resimţită chiar de Marioara Voiculescu, care, într-un interviu din 1926, afirma că a propus lui Leon Popescu să aducă un regizor străin, pe propria ei cheltuială, dar acesta a refuzat. În același loc ea își exprimă, de altfel, o părere sever autocritică despre calitatea filmelor realizate chiar de ea: « Cinematograful este o ramură aparte de activitate, de care nimeni nu se poate apropia fără o pregătire temeinică și îndelungată. Eu personal am făcut mici încercări, fără știinţă și fără regizor. Din cele 7 filme pe care le-am lucrat pentru compania

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Leon Popescu, au ars din fericire şase şi nu pot decît să-mi exprim regretul că al şaptelea mai există »[13].

Deşi Leon Popescu anunţase că va furniza cinematografului « Clasic », « din zece în zece zile », cîte un nou program, ales dintr-un stoc ce « creştea mereu », nu mai apare nimic sub emblema « Filmului de artă Leon Popescu » după aceste două prime filme. Tăcerea durează mai multe luni. Care va fi fost cauza, nu ştim. O primă explicaţie ar fi nereuşita filmelor prezentate. O alta este existenţa unui conflict cu Marioara Voiculescu, ajuns în stadiu juridic, şi care, desigur, a antrenat suspendarea, pînă la pronunţare, a apariţiei filmelor asupra cărora purta litigiul. Marius Teodorescu a descoperit recent[14], în ziarele din 1914, ecoul unui asemenea proces (poate început mai dinainte) şi problema mai trebuie cercetată. De altfel şi Marioara Voiculescu, în notele pe care le-a dat mai de mult lui Jean Mihail (1960), ca şi în varianta mai completă dată mai tîrziu la solicitarea mea (1964), vorbeşte de un asemenea conflict şi de faptul că, nemulţumită de felul cum Leon Popescu adusese modificări filmului *Amorurile unei prinţese*, a obţinut pe cale judecătorească interzicerea rulării filmului. Poate că acest lucru s-a petrecut şi cu alte producţii, ceea ce ar explica brusca sistare a apariţiei filmelor realizate de Leon Popescu cu colaborarea companiei Marioara Voiculescu. Fapt este că, din filmele turnate de ei, nu mai apare nimic pînă la *Spionul*, realizat tot în perioada iniţială, dar care n-a ieşit pe ecrane decît un an şi ceva mai tîrziu, în septembrie 1914. Dacă acest lung interval a fost pricinuit de un proces în curs, probabil că acesta îşi găsise o soluţie pînă în septembrie 1914 şi că soluţia era favorabilă lui Leon Popescu. Dacă n-a fost vorba decît de slaba calitate a filmelor, care nu-şi găseau programare la concurenţă cu filmele străine ce rulau pe atunci, apariţia tardivă a *Spionului* se explică prin faptul că tema sa, de spionaj militar, devenise de actualitate după izbucnirea războiului mondial şi putea trezi interesul publicului[15].

Dacă filmele sale nu mai apar pe ecrane, Leon Popescu nu renunţă însă la activitatea şi proiectele sale cinematografice. În perioada imediat următoare prezentării primelor două filme din producţia « civilă » — ca să zicem aşa — a casei sale de filme, Leon Popescu publică, într-o broşură de 14 pagini, datată 1 august 1913, un *Memoriu asupra unui program cultural cinematografic*, prin care « propune onor. Ministerului Instrucţiunii un nou mijloc de educaţie sufletească, mijloc ce completează în chip fericit pe celelalte » utilizate pentru « luminarea poporului », cum ar fi cărţile, teatrul, conferinţele etc. « Acest mijloc este arta cinematografică ». Memoriul enumeră numeroasele domenii în care cinematograful poate fi utilizat cu scop educativ, subliniind că « programul cultural cinematografic are un cîmp neţărmurit de activitate şi e singurul, credem, care ar putea aduce cele mai repezi şi mai temeinice rezultate. Acest program ar fi să tindă:

1 La înmulţirea cunoştinţelor ştiinţifice ale tineretului.
2 La cunoaşterea pămîntului locuit de români...
3 La cunoaşterea trecutului de care se leagă paginile glorioase ale neamului...
4 La întărirea credinţei străbune şi a moralei în sufletul tineretului.
5 La hrănirea idealuiui nostru ca neam ».

Desigur că « pentru aceste subiecte trebuie să se apeleze la scriitorii cei mai iscusiţi », spunea Leon Popescu, şi conchidea astfel: « Toate cele mai de sus sînt izvorîte din experienţa pe care am făcut-o cu filmul *Războiul pentru Independenţă*, cînd ne-am putut încredinţa, din entuziasmul unanim cu care a fost primit pretutindeni în ţinuturile locuite de români[16], cît de puternică înrîurire are arta cinematografică naţională asupra sufletelor

[13] *Cinema*, III, 1926, 45. (Reţinem această cifră de 7 filme, asupra căreia vom reveni mai departe.) Un alt colaborator al lui Leon Popescu afirmă şi el că « 8—10 drame făcute de Leon Popescu cu cheltuieli destul de mari au avut o înscenare deplorabilă » (Gh. Ionescu, *Cinema*, I, 1925, 3).

[14]. Conf. *Caiet de documentare cinematografică*, publicat de A.N.F. Nr. 5/1967, p. 137.

[15] Reclama din ziare prezenta *Spionul* drept un « film patriotic românesc » şi, pentru convingere, îi reda subiectul astfel: « Faima artileriei româneşti era temută de statele vecine. Un tînăr ofiţer, travestit în pictor, trece frontiera, cu scop de a pune mîna pe secretele ultimului model de tun. Iată-l în faţa fortului ascuns, zidit pentru paza hotarelor. Bătrînul gardian însă veghează. Cu toate că spionul a cucerit prin false declaraţii de dragoste pe frumoasa nepoată a gardianului, în clipa cînd vrea să demonteze piesele tunului secret e apucat cu furie în braţele gardianului, care-l sugrumă. Rugăminţile nepoatei sînt zadarnice; spionul e pedepsit. În zare se aud trîmbiţele oştirii care pleacă în campanie. Fata, zdrobită de dragoste, îşi revine la datorie privind tricolorul fîlfîind » (*Dimineaţa* din 7 septembrie 1914).

[16] Din cercetări recente, comunicate de G. Bodea (conf. *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5/1967, p. 85)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

românești. Considerînd acest memoriu mai mult drept o schiță de îndrumare, rămîne ca în comisiuni anume întocmite de Ministrul instrucțiunii să se discute pe larg chestiunea ». După cum se vede acest program, care dovedea vederi juste și înaintate, era o invitație implicită adresată oficialității de a comanda firmei sale filmele necesare pentru realizarea scopurilor educative preconizate. Apelul pare să fi rămas fără ecou, această tăcere inaugurînd astfel cele trei decenii care au urmat [17] de indiferență oficială față de filmul românesc.

Dar Leon Popescu a avut curajul să dea el însuși ideilor sale un început de realizare. Într-un loc al memoriului, evocînd rolul educativ al cinematografului, el sublinia ce pregnanță ar avea « cutare pagină din istoria neamului nostru [care]..., după ce conferențiarul a vorbit despre ea, ar veni să se înfăptuiască pe pînză... Dacă, spre pildă, am lua înălțătorul episod al celor 19 plăieși cari, cu Șoiman Bătrînul, apără Cetatea Neamțului împotriva armatei lui Sobieschi, s-ar reda o pagină glorioasă din istoria tulbure și însîngerată a Moldovei ». Or, tocmai acesta este subiectul unui film — anunțat de altfel în programul inițial — pe care Leon Popescu îl realizează tot în 1913 și îl prezintă pe ecrane în ianuarie 1914: *Cetatea Neamțului*.

De astă dată el nu mai colaborează cu trupa Marioarei Voiculescu ci — așa cum anunțase de altfel și în interviul din 12 iunie — cu societatea dramatică de la Craiova, respectiv cu artiștii Teatrului Național oltean. Scenariul a fost scris de Emil Gîrleanu — directorul teatrului — și de Corneliu Moldovanu. Rolurile principale, așa cum reiese din anchetele făcute de Comisia pentru istoria filmului în România a Arhivei Naționale de filme[18], au fost interpretate de Mișu Fotino (Farcaș), Papa Stănescu (Șoiman), Remus Comăneanu (Potoțki), Mia Theodorescu (Tudora), Pandele Nicolau (Sobieți), Mihalache Ionescu, Coco Demetrescu etc. Realizarea filmului « stîrnise printre artiștii craioveni un mare entuziasm... S-au vizitat dealul Bucovățului, satele de-a lungul Jiului, Leamna și vecinătățile. De îndată ce locurile au fost fixate, ținînd seama de pitorescul peisajului, actorii au început repetițiile. În fiecare zi un lung convoi de trăsuri duce interpreții în locurile unde aveau să aibă loc filmările și repetițiile, care începeau dimineața, luau sfîrșit la apusul soarelui. Scenele de interior au fost filmate în cetatea din parcul Craiovei » [19]. La acest film Leon Popescu a utilizat tot pe operatorii francezi Daniau și Chagny, care la acea dată nu plecaseră probabil din țară, iar regia pare să fi fost făcută de Emil Gîrleanu și de Corneliu Moldovanu, în colaborare — așa cum se obișnuia — cu cei doi operatori [20].

Cronicile vremii au fost deosebit de elogioase, unele chiar entuziaste, cu acest film. În *Rampa*, Mihail Sorbul spunea « *Cetatea Neamțului* este un succes al cinematografului romînesc... Filmul prezintă un neașteptat interes, ce te prinde dela întîiul tablou și te face din cînd în cînd să aplauzi de bucurie... Desfășurarea filmului e gradată, montarea, o bogăție nebănuită de amănunte... Mărturisesc că am văzut o sumedenie de filme străine care nu pot suferi comparație cu *Cetatea Neamțului* » [21]. Și

reiese că într-adevăr *Războiul Independenței* a rulat în Transilvania cu mare succes, difuzat de casa « Apollo » din Budapesta. Mai tîrziu (22 mai 1914) rulează la Orăștie și « mărețul film istoric *Cetatea Neamțului*, cu conținutul din gloriosul trecut al Moldovei », după cum anunța ziarul local românesc *Libertatea*, nr. 24 din 29 mai/11 iunie 1914 (conf. *I. Andrițoiu și V. Gănaru*. Cercetări aflate în manuscris la A.N.F.).

[17] În notele d-nei Voiculescu se arată că, în vederea unei colaborări cu Leon Popescu, d-sa a luat legătura, la Paris, cu casele «Pathé Frères» și «Gaumont». «Gaumont» acceptă să creeze în România un studio, împreună cu M. Voiculescu și Leon Popescu, dar cu participarea statului român. Aparatul administrativ a pus indirect piedici acestui proiect, printr-o listă de taxe de spectacole, impozite vamale la orice material tehnic adus din Franța și refuzul oricărei subvenții. « Gaumont » ezită și ... renunță ». Este deci evident că nici Leon Popescu, cu toate relațiile sale, nu s-a bucurat de un sprijin al statului. Sprijinul armatei, obținut de Leon Popescu pentru realizarea *Războiului Independenței*, a fost o excepție, datorită faptului că filmul respectiv interesa direct cercurile conducătoare, precum și datorită intervenției unor prieteni personali pe lîngă ministrul de război al vremii. Un rol important în acest scop a jucat Pascal Vidrașcu (despre care prof. G. Oprescu a vorbit în aceste pagini, ca prieten al pictorului Pallady). Scriind în amintirile sale despre filmul independenței *(Un eveniment artistic)*, C. Bacalbașa menționează aportul lui Pascal Vidrașcu la realizarea sa, subliniind că « domnul Pascal Vidrașcu obține și colaborarea armatei, pentru ca filmul să poată rămîne un document autentic al războiului nostru pentru independență ». *Bucureștii de altă dată*, vol. IV, Ed. Universul, 1932, p. 31.

[18] B. T. Rîpeanu. *Emil Gîrleanu și « cazul » Cetatea Neamțului*, *Cinema*. IV. 9/45, 1966.

[19] J. Mihail, *Din trecutul filmului românesc*, București, Edit. Meridiane, 1967, p. 23.

[20] Într-un interviu din 1926, Mișu Fotino spunea că filmul ar fi fost « realizat de un mare regizor francez, al cărui nume îmi scapă » (*Cinema*, III, nr. 47, din 1 decembrie 1926). Cred că e o eroare. Prezența unui asemenea regizor n-ar fi putut fi omisă în reclama filmului. Răspunzînd recent la anchetele Arhivei Naționale de filme, Mișu Fotino spunea: « Știu de regizorul Pierre, un franțuz... ». Poate că acest franțuz era operatorul Chagny, al cărui prenume nu-l cunoaștem.

[21] În orice caz cronicile vremii menționează clar că filmul a fost «aranjat și condus» de cei doi scriitori români, M. Sb. (M. Sorbul) *Însemnări*, *Cetatea Neamțului*, în *Rampa*, 18 ian. 1914.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

totuşi, zece ani mai tîrziu, cel care fusese regizorul filmului, Corneliu Moldovanu, spunea, cu excesivă severitate: « Am jucat *Cetatea Neamţului* de Alecsandri, după un scenariu pe care-l făcusem eu, şi cu ansamblul Teatrului Naţional din Craiova, al cărui director Gîrleanu se molipsise de cinematomania mea. Filmul a fost turnat însă în condiţii lamentabile şi rezultatul a fost un zero energic »[22].

După *Răzbunarea* şi *Urgia cerească*, apărute în 1913, după *Cetatea Neamţului*, reprezentată în ianuarie 1914, pînă la *Spionul*, jucat în septembrie 1914, nici o altă producţie a casei « Filmul de artă Leon Popescu » nu mai e menţionată în presa vremii. Imediat după *Spionul*, o altă producţie mai veche apare şi ea pe ecrane. E filmul *Bastard!* interpretat de C. Radovici, a cărui premieră are loc la 6 oct. 1914 la cinematograful «Excelsior». Filmul a rulat nouă zile, ceeace constituia un succes. Apoi, din nou urmează o tăcere de cîteva luni. Intretimp, în luna Noembrie 1914, *Casa Leon Popescu* fuzionează cu societatea *Cipeto* (Cinematograful pentru toţi), întemeiată de N. Protopopescu, la începutul anului, pentru a introduce pe piaţa noastră aparate de proiecţie pe film îngust, pentru şcoli. În *Flacăra* din ianuarie 1915 găsim anunţul următor: «*Cinematograful pentru toţi* şi *Leon Popescu*, Societate anonimă română, capital social 500000 lei, Bucureşti, Piaţa Valter Mărăcineanu, închiriază filme jucate de compania d-nei Marioara Voiculescu, Războiul Independenţei, Vederi după natură. Reprezentanţa exclusivă în România a Casei Pathé-Frères pentru aparatele cinematografice de salon şi de şcoală ». El nu mai socotea deci că e cazul să realizeze noi filme, dar încerca să exploateze pe cele vechi, dintre care unele nu găsiseră încă amator. Graţie situaţiei create de război — cu lipsa de filme de pe piaţă — Leon Popescu reuşeşte să programeze încă două filme din producţia sa 1913. La 2 Februarie 1915 se joacă la cinema «Eforie» filmul *Viorica*, înterpretat de Marioara Voiculescu, iar la 2 martie 1915, la «Clasic», apare filmul *Detectivul*, cu M. Voiculescu şi C.Radovici. Ambele sînt prezentate ca «o nouă serie de filme», dar seria se opreşte iar. Abia la 10 aprilie 1916, la cinema «Regal», se joacă însfîrşit *Amorurile unei prinţese*, care trebuia să inaugureze producţia Leon Popescu. Iar la 23 iunie 1916, la grădina de vară «Kino-Pax» se joacă timp de patru zile *Dragostea marinarului*.... La 4 ianuarie 1916, sub direcţia lui Gh. Ionescu, care preluase laboratorul lui Leon Popescu de la Teatrul Liric, apare revista *Curierul Cinematografic*, avînd redacţia chiar la « Uzina de filme Leon Popescu — Piaţa Valter Mărăcineanu ». Nu cunoaştem decît două numere din această revistă (4 şi 16 ianuarie 1916). Ambele cuprind un anunţ, prin care respectiva « uzină » ţine « la dispoziţia cinematografelor toate filmele jucate de compania d-nei Marioara Voiculescu, cu concursul d-lui Const. Radovici. Iată lista acestor filme: *Fiica de pescar*, *Amor de marinar*, *Remuşcare*, *Amorurile unei prinţese*, *Spionul*, *Bastardul*, *Urgia cerească*, *Viorica*, *Detectivul*[23].

Lista aceasta deschide calea unor serioase meditaţii. În primul rînd, credem că filmul anunţat cu titlul *Remuşcarea* este de fapt *Răzbunarea*, de care am vorbit. În al doilea rînd, e curios că aici apar 9 filme, deşi Marioara Voiculescu, în interviul dat în 1926, vorbea de 7 filme. Între această listă de filme şi lista pe care d-na Marioara Voiculescu a dat-o, atît lui Jean Mihail, cît şi subsemnatului, sînt deosebiri vădite. D-na Voiculescu arăta că au fost şapte filme terminate şi alte patru în lucru, neterminate. Din cele şapte terminate, numai cinci ar fi rulat, şi anume: *Dragoste de marinar*, *Amorurile unei prinţese*, *Spionul*, *Detectivul*, plus o comedie, *Voiaj pe Dunăre*. Aceasta din urmă nu figurează însă în lista din *Curierul cinematografic*. În schimb am găsit datele precise ale premierei filmelor *Răzbunarea* şi *Urgia cerească*, pe care notele interpretei lor uită să le menţioneze[24]. Toate aceste neconcordanţe sînt, evident, tulburătoare. Ele întăresc convingerea asupra necesităţii de a lua sub beneficiu de inventar toate amintirile care nu sînt întărite de date certe, publicate şi verificate

[22] *Cinema*, II, nr 19 din 1 octombrie 1925.

[23] În revistă apar fotografii din *Viorica*, *Detectivul*, *Amor de pescar* şi se anunţă că laboratorul « uzinei de filme » îşi continuă activitatea, executînd « orice lucrări de cinematograf de comandă, ca: reclame pentru magazine, cinematografiază industrii diverse, execută filme documentare (ca amintiri de la nunţi, serbări de societate etc.). Cinematografiază piese după scrieri prezentate de autori, pe contul lor propriu. Execuţia artistică şi promptă ». Trist cîntec de lebădă!

[24] În aceleaşi note se spune că în filmele *Spionul* şi *Dragoste de marinar* a jucat un artist francez « cunoscut şi din alte filme », Jean Barnier, adus special de la Paris. Menţiunea a intrat ca atare în primele noastre filmografii. N-am regăsit însă în presă nici o publicitate făcută acestui interpret străin cunoscut, pe care fără îndoială reclama filmelor l-ar fi pus în valoare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin confruntări. Tocmai această încredere excesivă în datele din memorie a făcut ca, într-un prim stadiu al istoriografiei noastre cinematografice, să se strecoare atîtea erori în încercările de filmografie a producţiei românești. Nici unul dintre noi nu poate fi scutit de erori, dar trebuie să căutăm să le rectificăm, pe măsura noilor cercetări, și să le completăm cu datele ce ies și vor ieși neîncetat la iveală.

Războiul din 1916 a răpit, desigur, lui Leon Popescu orice nădejde de a-și mai exploata filmele. Puţin mai tîrziu se pare că toate copiile au dispărut într-un incendiu, care a izbucnit la Teatrul Liric (incendiu a cărui dată trebuie precizată și ale cărui împrejurări rămîn încă să fie cercetate). Iar Leon Popescu — născut la Călărași în 1862 —, se stinge din viaţă în 1918, la 56 de ani.

Este incontestabil că el a avut meritul de a fi încercat cel dintîi să realizeze în ţara noastră o industrie cinematografică permanentă. A făcut-o fiindcă se convinsese de importanţa filmului, ca mijloc de educaţie și de valorificare artistică. A adus în serviciul ideii sale o seamă de forţe scriitoricești și actoricești de primul rang. A angajat tehnicieni străini și a căutat să utileze un studio și un laborator. A recurs la toate resursele publicităţii și toate metodele moderne de difuzare. A reușit să producă cel mai mare număr de filme pe care l-a realizat vreodată un producător particular în treizeci și cinci de ani de asemenea încercări. Și totuși, strădaniile sale s-au soldat cu un eșec. E desigur un obiectiv al istoriografiei noastre cinematografice să pună în evidenţă cauzele acestui eșec, pe baza datelor care ies treptat la iveală și pe care am căutat să le rezumăm aici. Fiindcă, în mic, povestea « Filmului de artă Leon Popescu » este povestea tristă a tuturor încercărilor de pe vremuri de a face filme românești.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOI INTERPRETĂRI SCENICE ALE TEXTELOR LUI I. L. CARAGIALE

La 18 ianuarie 1967 s-au împlinit 88 de ani de la premiera comediei O *noapte furtunoasă*, iar la 30 ianuarie s-au aniversat 115 ani de la naşterea părintelui ei, I. L. Caragiale, unul dintre fondatorii spirituali ai teatrului românesc modern. Această dublă aniversare oferă prilejul unor meditaţii asupra « fenomenului » Caragiale, nu atît în scop festiv, cît pentru a recepta ecourile pe care opera dramatică a acestui mare clasic le trimite lumii noastre, ca expresie a lumii în care a fost creată. Este vorba, cu alte cuvinte, de modul cum înţelegem permanenţa, în conştiinţa literar-artistică a poporului nostru, a acelor valori care, purtînd însemnele geniului, şi-au cucerit dreptul la perenitate.

Se observă în mişcarea noastră teatrală actuală o efervescenţă — mai ales în gîndirea regizorală —, care ia uneori forma unei veritabile ofensive împotriva vechiului. Nu au lipsit, din această justificată căutare a noului, unele tendinţe de a anula anumite modalităţi, devenite tradiţionale, în montarea unui autor dramatic sau a unei piese. Exclusivismul, încercarea obstinată de a impune un punct de vedere nu sînt de natură să genereze mult dorita înflorire a unei arte, rezultatele întorcîndu-se adesea, în asemenea cazuri, împotriva scopului propus şi neîntrunind adeziunea scontată.

Nicicînd în istoria teatrului sau a oricărei arte, nu s-a putut progresa renunţîndu-se la tradiţie, ignorînd sau aruncînd peste bord cuceririle înaintaşilor ori, mai delicat, aşezînd cu respect şi pietate la muzeu realizări epocale, pentru simplul motiv că nu ar mai fi «moderne».

Asistăm la reale şi temeinice procese de declanşare a unor forţe tinere, care, alături de regizorii şi actorii consacraţi, fac să sporească diversitatea de stiluri, să se cristalizeze profilul unor teatre, să se extindă sfera încercărilor, căutărilor, investigaţiilor. Presa de specialitate şi largi cercuri de spectatori au salutat această ofensivă purtată cu scopul de a se respinge concepţiile demodate, de a se găsi noi chipuri de transmitere a mesajului unor piese.

Generoase posibilităţi de afirmare pentru oamenii de teatru cu adevărat talentaţi oferă comediile lui I.L. Caragiale, intrate de mult în tezaurul dramaturgiei noastre naţionale, iar unele dintre ele în circuitul de valori al literaturii mondiale, « ficţiunile lui Caragiale fiind strict adevărate sub speţa universalului şi a momentului contemporan din care a fost scoasă generalizarea », după cum a observat G. Călinescu [1]. Dar a « moderniza », a « actualiza » nu înseamnă a construi un spectacol într-un anumit chip, numai din dorinţa de a nu semăna cu ceea ce s-a mai făcut de către alţi regizori şi alţi actori. A fi *modern* în arta regizorală nu înseamnă a lua un text, care este el însuşi modern prin conţinutul său neperimat, prin virulenţa sa neperisabilă, prin clasicitatea pe care i-au conferit-o generaţiile şi curgerea timpului, şi a-i redimensiona umorul, supraadăugîndu-i intenţii, încărcîndu-l cu subînţelesuri negîndite de autor.

A te adresa sensibilităţii şi receptivităţii spectatorului zilelor noastre prin intermediul unei opere nemuritoare, cum este cea a lui Caragiale, înseamnă a ţine seama de faptul că acest spectator are alt mod de a percepe valorile satirei caragialeşti decît contemporanii autorului, sau decît publicul de acum un sfert de veac. Omul de teatru contemporan are însă dreptul — s-ar spune chiar obligaţia — să reevalueze substanţa comediilor lui Caragiale, să o materializeze în interpretări actoriceşti noi, să imagineze un cadru plastic cît mai personal, dar aceasta fără a transforma texte devenite clasice,

[1] Supliment la caietul-program al spectacolului «*D-ale carnavalului*», prezentat de Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1

în teren de explorări şi experimentări regizorale sterile sau unilateral orientate.

Sîntem, în anii din urmă, beneficiarii cîtorva montări din comediile lui Caragiale aflate, toate, sub semnul unor încercări regizorale novatoare. Tentativele acestea — fireşti pentru o etapă de creştere a mişcării noastre teatrale, a prestigiului ei înăuntrul şi în afara ţării, cum este cea pe care o trăim — răspund unei legitime dorinţe a spectatorului de a se întîlni cu opera lui Caragiale într-o haină nouă, care să îmbrace substanţa şi suculenţa sa permanent tinere.

Semnalul neocaragialismului scenic l-a dat acum doi ani Teatrul Mic, care, dramatizînd cinci schiţe şi reprezentîndu-le într-o manieră tributară grotescului şi bizareriei, ca prefaţă la *Cîntăreaţa cheală* de Eugen Ionescu, şi-a propus să examineze fauna caragialescă prin optica absurdului; lucrul, posibil pînă la un punct, mai ales în planul *experimentului* scenic, s-a soldat cu concluzii discutabile din punct de vedere *teoretic*, plasarea celor doi autori în aceeaşi familie spirituală neputîndu-se susţine decît formal şi nu prin argumente extrase din gîndirea lor teatrală.

La începutul actualei stagiuni, colectivul Teatrului «Matei Millo» din Timişoara — parcă pentru a-l contrazice pe Caragiale, care, scriind instantaneul într-un act *Începem* pentru Compania Davila, menţionase: « Jucat pentru prima şi *ultima* oară la 12 sept. 1909 » — reia acest act unic după aproape şase decenii, ca uvertură pentru inaugurarea « Studioului 172 » de pe lîngă teatrul timişorean. Spectacolul, experimental prin însăşi ideea readucerii în conştiinţa publicului a unui text pe care chiar autorul îl considera uitat, a oferit regizorului Yannis Veakis şi actorilor (între care Emil Reus, Florica Cercel, Dimitrie Bitang au reliefat mai pregnant rolurile Profesorul, Doamna şi, respectiv, Directorul) posibilitatea de a-şi verifica mijloacele profesionale într-o partitură pentru tălmăcirea căreia nu au avut nici tradiţii, nici modele.

Tot în cursul acestui sezon teatral, două colective bucureştene oferă variante scenice inedite a două dintre comediile lui Caragiale: O *noapte furtunoasă* (Teatrul « C. I. Nottara ») şi *D-ale carnavalului* (Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra »). Există unele elemente care apropie aceste două spectacole, dar şi altele, şi acestea sînt precumpănitoare, care le deosebesc. Comună este intenţia ambilor regizori, George Rafael şi Lucian Pintilie de a surprinde ipostaze inedite ale comicului lui Caragiale; comună este, de asemenea, ideea de a părăsi factura vechilor montări, de un prestigiu unanim recunoscut, şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de a propune formule noi; în sfîrşit, comună este îndrăzneala de a distribui în roluri de mare importanţă, — pe cît de seducătoare, pe atît de dificile — actori tineri, nefamiliarizaţi cu lumea « eroilor » caragialeşti.

Privite sub incidenţa asemănărilor, amîndouă spectacolele au un anumit farmec şi certă noutate, au calităţile şi slăbiciunile lor, au măsura şi « exageraţiunile » lor. De aici înainte însă încep particularităţile, deosebirile, diferenţele de stil, logică, supleţe, care fac necesare cîteva consideraţii separate.

D-ale carnavalului este o avalanşă de truvaiuri regizorale, de gaguri mai vechi sau mai noi, un gen de *commedia dell'arte* cu un uşor iz naturalist, un spectacol de o fantezie debordantă, în care aproape toţi actorii ating pragul virtuozităţii. Inventivitatea regizorului, ca şi a unora dintre interpreţi (Ştefan Bănică, Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Marin Moraru, Aurel Cioranu), nu s-a oprit la limita unui puritanism preconceput, dar nici n-a supralicitat textul, suculenţa şi umorul replicilor, dincolo de tirul satiric al autorului. În spectacol îşi fac loc subtilitatea alături de grotesc, fineţea alături de trivialitate, giumbuşlucul inofensiv alături de mitocănia gravă, aerul de *bon ton* lîngă mahalagismul de cea mai autentică speţă, totul însă filtrat prin sita tăioasă, prin intenţionalitatea acidă a lui Caragiale.

Trecerea prin scenă (în actul al II-lea) a unor mahalagioace, mascate în regine şi purtînd coroniţe pe cap, spre sordidul cabinet de toaletă sau poposirea aceloraşi pe o bancă scîlciată, pentru a-şi odihni picioarele torturate de strînsura pantofilor de bal apar nu numai de un haz imens, dar şi de un sarcasm necruţător. Autorul însuşi s-ar fi distrat de o asemenea interpretare regizorală, pe care ar fi găsit-o potrivită spiritului muşcător al comediei sale; dar nu s-ar mai fi declarat de acord cu îmbrăcămintea soioasă a Miţei Baston, distonînd cu calitatea ei de femeie care se vrea (şi este pînă la un punct) seducătoare, nici cu modul în care a fost conceput

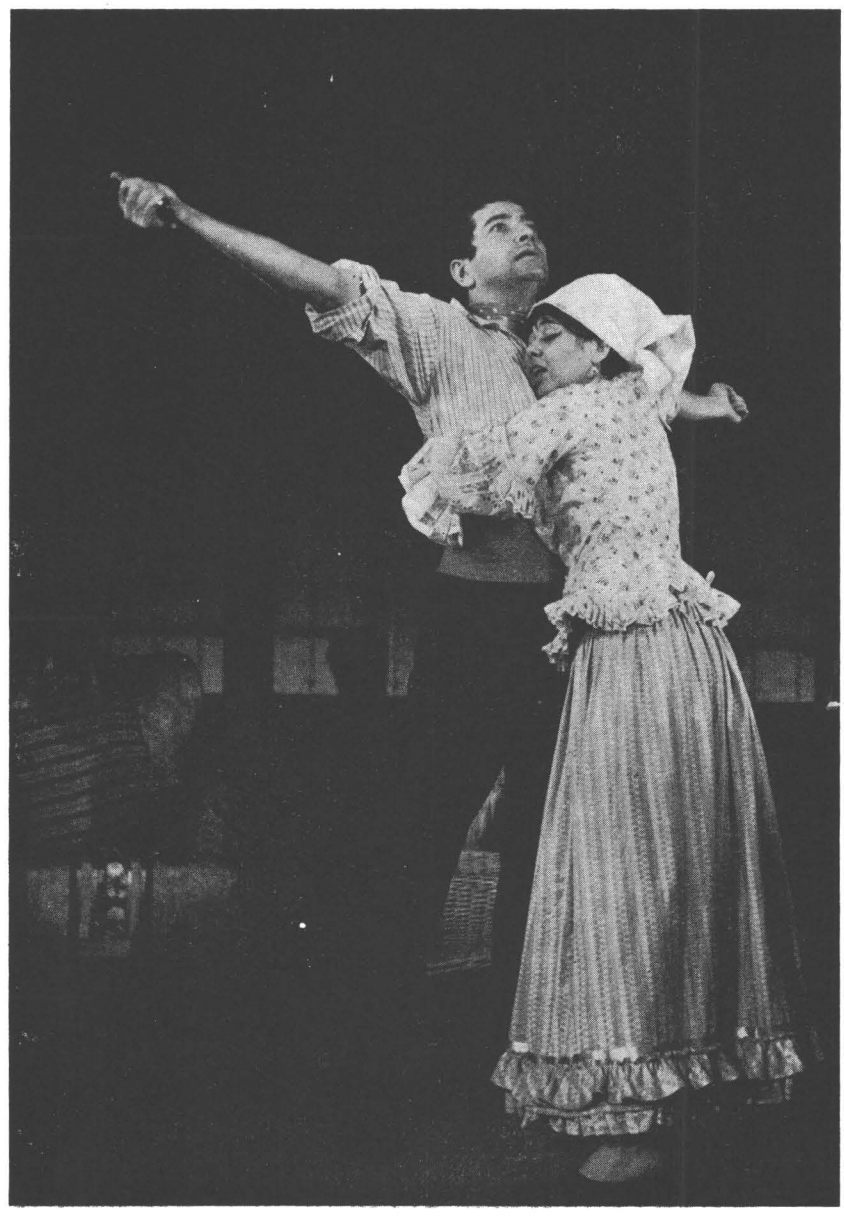


Fig. 2

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3

Fig. 4

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acest personaj, deplasîndu-l din zona mahalalei în aceea a şatrei: actriţa Gina Patrichi a colorat abuziv personajul cu inflexiuni vocale de tip gitan. Cunoscătorul comediei lui Caragiale nu se poate împăca nici cu tratarea insuficient de expresivă a celuilalt personaj feminin, Didina Mazu (interpretă — Rodica Tapalagă), a cărei prezenţă a apărut destul de ştearsă şi de un umor pauper, convenţional.

În spectacolul de la Teatrul «C. I. Nottara» cu *O noapte furtunoasă* se consumă cîteva scene de bună calitate, pe care le realizează actori talentaţi ca Ion Dichiseanu, Liliana Tomescu, Ştefan Iordache, Sandu Sticlaru; se disting şi cîteva intenţii regizorale ce pot fi acceptate pentru noutatea lor, pentru consonanţa cu spiritul comediei; dar există şi un soi de încercări de a cuceri ineditul absolut, care nu par să stea sub semnul inspiraţiei. Pe alocuri publicul are impresia că piesa a fost luată în glumă, ca un pretext de amuzament facil; tentativa regiei de a inova s-a tradus în fapt printr-o întoarcere la arsenalul perimat al umorului revuistic.

Sînt vizibile în spectacolul *O noapte furtunoasă* o anumită timiditate şi reţinere, o doză de neîncredere a regizorului în valenţele textului, în sensurile sale satirice, în hazul situaţiilor, în umorul personajelor, toate acestea trădînd în ultimă instanţă îndoiala faţă de verva comică şi incisivitatea autorului. De aceea, probabil, s-a încercat supradimensionarea comicului, prin introducerea unor elemente chipurile întăritoare: recurgerea la grotesc fără a fi necesar, sugerarea prea marcată a obscenităţii, utilizarea unor costume şi gesturi de paiaţe. Cum este şi firesc însă, asemenea adaosuri rămîn exterioare, neasimilate organic, osmoza nefiind posibilă între umorul gras — dar nu trivial —, causticitatea, cinismul chiar, al lui Caragiale, şi pasta groasă, pe alocuri vulgară, ieşită din perimetrul artei, aplicată de regizor. Din unele scene transpar incertitudinea în care se află creatorii spectacolului, nesiguranţa tratării materialului comic, iar starea pe care o produc asupra spectatorilor asemenea momente este aceea de nedumerire, uneori vecină cu deruta.

Slujitorii teatrului nu-şi pot îngădui să realizeze spectacole minore, lipsite de maturitate artistică; aceasta în general, dar mai cu seamă atunci cînd este vorba de texte clasice, cum sînt cele ale lui Caragiale, pe care mii de oameni le ştiu aproape pe dinafară.

Anumite poezii, piese de teatru, creaţii muzicale, culte sau folclorice au pătruns de multă vreme în ceea ce ne-am obişnuit a numi *tezaurul artei noastre naţionale*. În acest tezaur poporul a aşezat pentru totdeauna versuri de Eminescu, povestiri de Creangă, schiţe şi comedii de Caragiale, pînze lucrate de Andreescu şi de alţi poeţi ai penelului, sculpturi de Brâncuşi, rapsodii de Enescu, doine şi balade strămoşeşti, proverbe, cimilituri, vorbe de duh etc. etc. Dacă un regizor ar vrea să dramatizeze *Miorița* ori *Legenda meşterului Manole* — în spirit modern — ar fi îndreptăţit să altereze plămada acestor nestemate ale folclorului nostru, atîrnînd de gîtul ciobanilor cîte un tranzistor, fiindcă astăzi, pe la cîte o stînă, întîlnim astfel de semne ale noului, ori echipîndu-l pe Manole în ballonseide şi pantaloni golf, în numele adevărului că arhitecţii, constructorii, tehnicienii zilelor noastre se îmbracă modern? Aceasta ar fi o forţare, o abdicare de la sensul înalt al artei şi al necesităţii de a înnoi mijloacele de expresie, o vulgarizare a noţiunii de modern. Profesioniştii artei au datoria nobilă să păstrăze şi să sporească strălucirea operelor dramatice, muzicale etc., fără să le schimbe profilul şi sensurile. Poate vreun regizor va găsi firesc să încerce un montaj literar cu versuri de Coşbuc şi Eminescu pe fond de muzică uşoară, spunînd, de pildă, că liedul şi romanţa sînt demodate. Este greu de spus însă cine ar îmbrăţişa o asemenea fantezie pentru simplul fapt că ar fi «originală»?

Trecînd cu oarecare uşurinţă peste unele montări discutabile din punctul de vedere al concepţiei, peste unele îngroşări excesive, peste îngrămădirea de detalii nu totdeauna utile, unii cronicari dramatici s-au arătat entuziasmaţi de ineditul montărilor şi au împărţit cu prea multă dărnicie elogii, au risipit superlative acolo unde mai degrabă ar fi trebuit să funcţioneze spiritul critic. Alţii, alunecînd în extrema cealaltă, au negat vehement asemenea spectacole, nerecunoscîndu-le nici un merit.

Asistăm în momentul de faţă la o lărgire necontenită a acelei părţi din public care, ajunsă la un anumit stadiu de elevaţie spirituală, începe să prefere, în materie de comedie, umorul fin, intelectualizat şi să nu mai reacţioneze la exhibiţiile cutărui actor. Cultivarea unui asemenea gen de umor, care se adresează în primul rînd inteligenţei, *se arată a fi cea mai modernă* cale de abordare a unor comedii satirice cum sînt cele ale lui Caragiale, cea mai sigură poartă spre desluşirea unor noi sensuri critice în această operă genială, plină de esenţe şi sugestii. Iar susţinerea acestei tendinţe, promovarea ei cu asiduitate şi competenţă artistică preocupă în cel mai înalt grad, în momentul de faţă, pe oamenii noştri de teatru.

MIHAI FLOREA

CÎTEVA SCRISORI INEDITE DE LA AGATHA BÎRSESCU

Agatha Bîrsescu (1857—1939) a fost una din actriţele al cărei talent a contribuit la răspîndirea faimei teatrului românesc peste hotare.

S-a născut la Bucureşti în anul 1857, trăgîndu-se dintr-o familie de militari. Şcoala a urmat-o la Sibiu, apoi la Viena, iar deprinderea de a vorbi perfect limba germană Agatha Bîrsescu a căpătat-o din copilărie.

Prezentată lui Ion Ghica este remarcată de acesta şi, probabil la îndemnul său, viitoarea artistă urmează cursurile Conservatorului din Bucureşti în clasa profesorului Ştefan Velescu, fiind apoi angajată

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Teatrul Național, unde debutează în baletul *Fata aerului* și în rolul fetiței din piesa *Pe malul gîrlei*, de Ollănescu-Ascanio.

Părăsind Teatrul Național, între 1881 și 1883 își continuă studiile la Conservatorul din Viena, pe care îl absolvă cu premiul I și medalia de aur. După o scurtă trecere pe la Deutsches Theater din Berlin, este angajată la cunoscutul Burgtheater din Viena. Debutul are loc la 22 noiembrie 1883, în rolul Hero, din poema tragică *Valurile mării și ale amorului*, de Franz Grillparzer, iar seara este sărbătorită cu entuziasm de Societatea «România jună».

Ion Ghica, primul care o remarcase, în trecerea sa prin Viena, îi urmărește succesele și i le comunică prietenului său Vasile Alecsandri [1].

Jucînd ca primă tragediană pe scena lui Burgtheater, alături de mari artiști ca Adolf Sonnenthal, Agatha Bîrsescu se face din ce în ce mai des remarcată și popularitatea ei crește cu rapiditate, lucru remarcat și de Vasile Alecsandri, care în 1888 îi scrie lui Ollănescu Ascanio, observînd « că femeile române reușesc mai bine în domeniul artei decît bărbații. Avem pe Bîrseasca, pe Teodorina, pe Leria, pe Darclay, care mai mult sau mai puțin s-au înălțat la culme » [2].

După ce părăsește în 1890 Burgtheater din pricina unor neînțelegeri avute cu directorul teatrului [3], deși era angajată pe viață, Agatha Bîrsescu va continua să joace cu același succes pe scenele multor teatre din Europa (Berlin, Hamburg, Odesa) și din America.

Agatha Bîrsescu a întreprins nenumărate turnee prin țară jucînd alături de C. I. Nottara, A. Demetriad, Aristizza Romanescu, Vasile Leonescu și N. Băltățeanu. În stagiunea din 1907, sub directoratul lui Alexandru Davila, la Teatrul Național, creează la premieră rolul doamnei Clara din *Vlaicu-Vodă*.

Prin insistențele lui Titu Maiorescu fusese decorată cu ordinele *Răsplata muncii clasa I* și *Benemerente*.

Anii primului război mondial Agatha Bîrsescu i-a petrecut în America. Revenind în țară în 1923, după o lungă despărțire, este primită triumfal la Constanța. Artistul Ion Manolescu, președintele Sindicatului artiștilor, organizează un banchet în cinstea ei în sala de marmură a Hotelului « Boulevard », la care participă și C. Millo. Atunci, prin subscripție publică, s-a hotărît ridicarea la București a unui teatru Agatha Bîrsescu [4], dar proiectul nu s-a realizat.

În cursul îndelungatei sale cariere, Agatha Bîrsescu a interpretat cu patos dramatic roluri din *Antigona* de Sofocle, *Maria Stuart* de Fr. Schiller, *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Medeea* și *Sapho* de F. Grillparzer, care i-au adus celebritatea și consacrarea.

Din 1925, Agatha Bîrsescu s-a stabilit definitiv în țară ca profesoară la Conservatorul din Iași, la clasa de dramă și comedie, consacrîndu-se pregătirii noilor talente pentru scena românească, activitate pe care a continuat-o pînă în anul 1939, cînd a murit.

Cele 12 scrisori pe care le publicăm mai jos fac parte din puțina corespondență, care s-a mai păstrat. Le deținem de la juristul Gh. Paleologu, azi decedat, frate consangvin cu Agatha Paleologu, membru al familiei artistei.

Corespondența are un caracter unitar, întrucît toate scrisorile sînt adresate nepoatei sale Agatha Paleologu sau Agathica, cum i se mai spunea în familie, spre a o deosebi de mătușa ei, fiica lui Zoe Bîrsescu, sora artistei și a colonelului Paleologu. Agatha Paleologu a fost soția lui C. B. Penescu, primar și director al Teatrului Național din Iași. Rămasă orfană de mică, ea a fost crescută de artistă, pe care a și întovărășit-o în unele turnee. Între mătușă și nepoată exista o mare afecțiune.

Scrisorile de față, au meritul de a arunca lumină asupra ultimei perioade din viața Agathei Bîrsescu, aceea a profesoratului la Conservatorul din Iași.

Ele sînt scrise în limba germană. Le publicăm traduse în limba română. Cuvintele introduse în traducere pentru întregirea înțelesului textului, dar care lipseau în original, au fost trecute între paranteze drepte, ca și datele scrisorilor atunci cînd ele au putut fi reconstituite.

Cuvintele a căror lecțiune a fost nesigură sau indescifrabilă au fost trecute cu puncte de suspensie între paranteze rotunde.

Din scrisoarea din 11 august (1934) a fost eliminat un pasaj de două rînduri, în care artista dădea niște amănunte intime despre starea sănătății sale.

Scrisorile la care nu s-a putut stabili anul în care au fost scrise, nici măcar aproximativ (X—XII), le publicăm la urmă, orînduindu-le formal, după datele existente (lună, zi).

PETRE COSTINESCU ȘI VIORICA IONESCU-NIȘCOV

I

9.XII.1926

Iubita mea Agatha,

Sîmbătă e o săptămînă de cînd ai plecat și nu știu nimic despre tine; gîndurile mele sînt zi și noapte la tine și cu atît mai mult cu cît te știu pe drum, cale ferată, automobil și pe vremea asta! Îmi fac reproșuri așa de amare că nu te-am rugat să renunți la drumul în munți. Dar vreau să sper că a fost mai bine decît m-am temut eu și că, dimpotrivă, ți-ai putut întrema nervii acolo! Iubită Agatha, îți trimit aceste 2 fotografii, care mi-au

[1] Cf. scrisoarea lui I. Ghica către Vasile Alecsandri din 4 mai 1885, B.A.R., Coresp. inv. 85 510.

[2] VASILE ALECSANDRI, *Corespondență*, ed. îngrijită și note de Martha Anineanu, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 205.

[3] Cf. AGATHA BÎRSESCU, *Memorii din Germania, Austria, Ungaria, America și România*, București, [f.a.] p. 118.

[4] *Ibidem*, p. 217.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plăcut. Le-am primit abia astăzi, după şcoală şi după ce le-am făcut scandal. Celelalte le capăt mîine şi ţi le trimit îndată. Ce să-ţi povestesc de aici? Cunoşti viaţa mea de aici! Azi ar fi trebuit să aibă loc festivalul la care vorbesc fetele mele amîndouă [5], dar pentru că nu s-a vîndut nimic s-a amînat pentru 17 ianuarie. Le-am văzut; şi col. Leon şi mama lui, care este cu soţia defunctului general Leon, sînt entuziasmaţi de fete, în special de Caransu. Doamna Leon mi-a spus astăzi: dacă închizi ochii crezi că o auzi pe Bîrsescu. A plăcut enorm la Brăila. La noapte [ei] pleacă spre Cernăuţi şi de acolo mai departe. Înţelegi, iubită Agatha, că sînt fericită din cauza asta. Succesul elevilor mei este singura satisfacţie pe care o am în viaţa mea singuratică aici la Iaşi.

Leliane Popovici [6] va fi în curînd operată. Să dea Dumnezeu ca totul să meargă bine şi să se facă şi ea o dată sănătoasă. În această lună, din păcate, nu mai joc nimic. Poate să mai fie ceva din nou prin ianuarie. De Crăciun am fost invitată la Suceava la o nepoată a mea, Lucreţia Bârsescu, căsătorită Ionescu (. . .), invitată insistent şi cu dragoste. Dar eu îi mulţumesc lui Dumnezeu că cel puţin 10 zile nu am şcoală şi pot să stau acasă să citesc, să învăţ, să cîrpesc cîte ceva. Şi în loc de asta să plec pe drum şi să-mi irosesc timpul meu liber, nu! Dacă aş avea de jucat, atunci ar fi altceva.

Iubită Agatha, aştept cu nerăbdare veşti de la tine şi sper să aud că-ţi merge mai bine şi că ai ajuns sănătoasă la Paris, pînă cînd, cu ajutorul Domnului, ne vom putea revedea. Te îmbrăţişez din toată inima şi mă gîndesc mereu la tine şi mă rog pentru tine, iubita mea,

a ta măicuţă

salutări cordiale tuturor.

II

18 Oct. 1927 Iaşi

Iubită Agatha,

Ţi-am scris abia ieri o scrisoare, dar n-am avut linişte: poate, pînă să vină leafa mea, ai nevoie urgentă de bani, şi oricum leafa va merge pe hotel. [M-am gîndit că] poate reuşesc cu drumul la Bucureşti şi, deoarece cîştigasem şi înainte ceva, mi-am încercat din nou norocul la bancă. Pentru că am plătit întotdeauna punctual, mi-au dat 3 000 de lei, pe care ţi-i trimit aici în scrisoare. Fac asta cu îngrijorare, dar mă rog bunului Dumnezeu să ajungă cu bine în mîinile tale. Te rog, scrie-mi imediat cîteva rînduri că ai primit cele două scrisori cu 2 000 şi cu 3 000 de lei, ca să mă liniştesc.

De aici, iubită Agatha, oricît aş vrea n-am să-ţi mai pot trimite nimic pentru moment. Dar din Bucureşti vreau, cu ajutorul lui Dumnezeu, să-ţi trimit banii pentru octombrie şi noiembrie deodată, adică 10 000 de lei, şi asta cel mai tîrziu pînă la mijlocul lui noiembrie.

Pe 4 octombrie, seara, am să fiu în Bucureşti la Hotel Imperial. Te rog scrie-mi acolo, ca să am la sosire veşti de la tine şi sper [să fie], cu ajutorul lui Dumnezeu, numai veşti bune. Începînd de joi 26 octombrie intru în concediu de la Conservator, pentru două luni. Zilele astea, pînă la plecare, le folosesc la dentist şi cu studiul rolurilor.

În afară de Leliane Pop nu văd aici pe nimeni. Nu mai merg nici la Alina, deşi sîntem în relaţii de prietenie, dar nu vreau să mai aud şi să ştiu de certurile domestice şi nu vreau să m-amestec. Tînărul soţ pare a fi un bădăran impertinent; un individ cu totul ordinar.

Îmi pare rău, în treaba asta, de biata Pity. Am găsit-o aproape întotdeauna plîngînd amar. Şi ea îl iubeşte, asta e mizeria. Deci, pentru că nu pot să-l iau de urechi, mă ţin departe de ei. Dar, te rog, nu le scrie nimic despre asta, nu vor să se afle. Se înjură şi se ceartă ca ţiganii şi pe urmă se sărută! E şi asta o plăcere!

Iubită Agatha, am să-ţi scriu încă înainte de plecarea mea spre Bucureşti o scrisoare lungă. Am primit în sfîrşit de la directorul Moldovan [7] prima scrisoare, foarte amabilă şi respectuoasă. O să-mi dau toată osteneala să obţin mai mult de 5 000 de lei pe reprezentaţie; este o josnicie şi o nedreptate că altele primesc mii de lei. Aşa, iubită, cu bine, rămîi — sau mai bine zis fă-te — sănătoasă şi veselă! Te îmbrăţişez din inimă.

A ta măicuţă.

III

24 oct. 1927 Iaş

Iubita mea mică,

Vin de la masa de prînz de la restaurantul Azuga şi deoarece acum nu am şcoală (de la 20 octombrie sînt pentru două luni în concediu) mă grăbesc spre casă ca să-ţi răspund imediat, căci am primit deodată şi scrisoarea şi cartea ta poştală, tocmai cînd mă duceam la masă. Aşa că, dragă Agatha, vreau să stau de vorbă cu tine şi să-ţi trimit de aici un raport detaliat înainte de plecarea mea la Bucureşti, la 4 noiembrie la amiază. Mai întîi nu sînt de loc mulţumită să aflu că ai fost din nou bolnavă. Aşa ceva nu trebuie să se întîmple. Apoi sînt foarte bucuroasă că problema cu Pl. s-a mai aranjat şi

[5] Agatha Bîrsescu n-a avut copii. Se referă la elevele ei.

[6] Lili Popovici, actriţă, fiica cunoscutului cîntăreţ, director al Conservatorului din Bucureşti, Dumitru Popovici Bayreuth, pe care artista a cunoscut-o în 1923.

[7] Corneliu Moldovan, publicist, profesor de literatură dramatică la Conservatorul din Bucureşti şi director al Teatrului Naţional în acea perioadă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sper că în curînd o să fie totul foarte bine. Ştiu cît a trebuit să suferi tu şi Manola din cauza asta. Dorinţele tale în legătură cu Marie le voi îndeplini în Bucureşti punctual şi exact. Doar nu trebuie să te asigur, iubită Agatha, că tot ce te priveşte pe tine, te interesează etc. este pentru mine de o importanţă extremă şi că am să fac totul ca să-ţi pot fi de folos. Şi deoarece eu nu lucrez niciodată singură şi niciodată nu mă bizui pe oameni, ci numai pe Dumnezeul atotputernic şi cu ajutorul lui lucrez, am să iau în mînă această problemă a ta şi n-am să mă las pînă cînd n-am s-o rezolv.

Am să-i scriu încă de aici d-nei Vlahuţă pentru ca să mă caute în Bucureşti. Bineînţeles că despre afacerea ta n-am să-i vorbesc. Iubită Agatha, am reţinut deja o cameră la Hotel Imperial şi acum nu pot să contramandez.

Afară de asta am mai locuit de trei ori la Royale Palace şi acum aş vrea să mai schimb. Pot să te informez că aici Penescu a fost înlocuit cu Codreanu. Suzanne Popa va domni din nou ca « favorită ». Mie îmi convine pentru că nu mai am de gînd să mai joc în Iaşi şi intenţionez chiar, dacă voi încheia din nou un contract, să mă decid pentru Cernăuţi sau Cluj. În nici un caz însă pentru Iaşi, căci m-am săturat! Vreau să închei acest sezon cu cinste şi succes, să mai dau apoi, la începutul lui iulie încă două mari reprezentaţii de sfîrşit şi în cele din urmă să vin cu, ajutorul Domnului pe la mijlocul lui iulie la Paris, unde să stau 4—6 săptămîni. Pot, iubita mea?

Margareta Caranşu, care te salută foarte cordial, a plecat în această dimineaţă acasă ca să se îngrijească la mama ei, pe timpul cît lipsesc de la şcoală. Anul acesta trebuie să dea amîndoi anii şi apoi, la sfîrşitul lui, să-şi ia zborul. Aş vrea mult să o aduc la Cluj la [Efti. . .], în Iaşi în nici un caz. Nici ea nu vrea. O actriţă fermecătoare, Aurica Michalzescu, care a jucat pe Louise şi Melitte, este şi ea angajată tot de la 1 noiembrie la Cluj. Ieri, cînd a plecat, m-a îmbrăţişat plîngînd! Vreau şi eu să mai asigur viitorul cîtorva [fete] şi apoi adio Iaşi!

Am primit cîteva ziare franţuzeşti de la tine, dar complet deschise şi rupte; sînt sigură că jumătate din ele s-au pierdut. Te rog, iubită, să nu-mi mai trimiţi!

IV

10. I. 1928

Hotel Traian — Iaşi

Iubita mea Agatha,

M-am reîntors de trei zile şi abia azi îţi scriu, deşi m-am gîndit, draga mea, continuu la tine. Dar nu ştiam de loc cum să încep. Ştiu prea bine că vestea tristă te-a zguduit mult. Chiar pentru mine, care îi cunoşteam starea, vestea tristă a venit atît de neaşteptat. Speram să-l mai găsesc la reîntoarcerea mea la Iaşi! A luptat cu o putere şi energie extraordinară şi şi-a îndeplinit munca pînă în ultimul moment. Se pare că a stat în pat o singură zi. Singura mulţumire pe care o am este aceea că, în ciuda bolii, el a reuşit să se menţină pe postul său şi să păşească ca director pe drumul său în eternitate; în sfîrşit, chinurile lui s-au terminat şi are pace!

Mîine vine deja noul director Mihail Codreanu [8], mie-mi e perfect egal cine e director! Acum, draga mea, să vorbim despre noi. Spre marea mea supărare, după cum ţi-am scris şi din Bucureşti, este că nu am putut să-ţi trimit nimic. Am jucat numai de 8 ori (. . .), două luni pline. Dar, totuşi nu îmi pare rău, am învăţat cîte ceva şi [am învăţat] să preţuiesc oamenii!! Am început şcoala de două zile şi, cu ajutorul lui Dumnezeu, vreau să lucrez sîrguincios şi să încerc ca în aceste luni [care au mai rămas] pînă la sfîrşitul anului elevii să progreseze mult, iar Marg. Caranşu să capete un angajament bun.

Draga mea Agatha, te rog să mai ai răbdare numai cîteva zile pînă cînd îţi voi trimite ceva. Nu vreau să mai împrumut de la bancă. În sfîrşit — slavă Domnului —, le-am plătit şi n-aş vrea să mai am din nou datorii pe cap. De la Jacques nu ştiu din nou absolut nimic. Ieri a fost pe la mine Pity, perfect rotundă. Aşteaptă (să nască) pe la sfîrşitul lui februarie şi este total nefericită. Nenorocitul [ei de] bărbat se îmbată în fiecare noapte pînă dimineaţa şi ziua cînd este acasă.

V

30 aug. [1928] — Bucureşti, Hotel Royal Palace

Iubita mea Agatha!

Aşa cum ţi-am scris din Iaşi a trebuit să plec la Bucureşti. Deoarece Nataliţa e la Sinaia, am tras la hotel: o cămăruţă la etajul 6, dar [cel puţin ştiu că] nu supăr pe nimeni. La hotel nu iau nimic. Nici măcar cafeaua, pentru că [aşa ceva] nu au. Masa de prînz o iau la Gogu Alexandrescu. Şi acum vine esenţialul: am obţinut contractul, dar numai pe un an (. . .). Dar cea mai mare josnicie e că directorul-general al ministerului (domnul ministru Lepedatu nici nu m-a primit) mi-a spus următoarele: « D-na B. nu vă putem da un contract mai lung decît 1 an, legea nu permite, ş-apoi vîrsta înaintată! » În primul moment m-am gîndit să rup contractul în bucăţi şi să i-l arunc în faţă. Dar, slavă Domnului, m-am stăpînit, am zîmbit doar

[8] Mihai Codreanu, poet, fost director al Teatrului Naţional din Iaşi, traducător al piesei *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi i-am spus: « Vă mulţumesc! » Oricum, un an e timp lung! Am început să pregătesc jubileul. Am fost la directorul Moldovan, a fost foarte amabil şi mi-a asigurat concursul lui. M-a rugat numai să nu organizez sărbătoarea în noiembrie, ci abia la începutul lui februarie 1929. Îmi convine şi mie mai bine aşa, căci poate pînă atunci să înceapă o eră nouă. Deci în februarie 1929 sărbătoarea: 45 de ani de teatru!!! Am fost la Fagure, care şi el mi-a promis frumos totul. Am vizitat şi pe Filotti şi pe Macri-Eftimiu. Mai rămîn încă [aici] aceste 3 zile să mai văd 3 reprezentaţii: două la Naţional şi una la Bulandra. Pe 5 septembrie sînt în Iaşi şi-ţi scriu de acolo, iubită Agatha, mai detaliat. Poate găsesc şi scrisori de la tine şi-ţi trimit şi reviste. Am să fac de îndată demersurile ca să iau ceva de la bancă, să-ţi trimit, iubită. L-am văzut ieri pe Jacques [9]. Săracul, a trecut prin multe, şi-a pierdut postul şi nu din vina lui; era îmbrăcat drăguţ şi arăta destul de bine. Îmi pare nesfîrşit de rău de el! Şi totuşi, cum să ajut?

Te îmbrăţişez, iubită Agatha, din toată inima, a ta

Măicuţă.

Aceste articole apar în Iaşi în *Lumea.*

VI

15 oct. [1932]

Iubita mea Agatha,

Sper şi aştept zilnic cîteva rînduri de la tine, în zadar. Aşa încît, fără să mai aştept, m-am apucat să-ţi scriu astăzi din nou. Sper, iubita mea Agatha, că nu-ţi merge rău şi că vei primi în curînd ştiri mai îmbucurătoare decît pînă acum. Azi am să-ţi scriu despre mine şi cred că vei fi mulţumită. Deci discuţia cu Alex. Moissi[10], spaima lui în legătură cu hotărîrea mea de a părăsi scena simţindu-mă bătrînă şi sfîrşită etc. etc. Invitaţia lui de a juca cu el m-a făcut să renasc şi să mă schimb cu totul. Boala a trecut, sentimentul amar şi doborîtor de a fi « sfîrşit » a dispărut şi viaţă nouă, sînge proaspăt curge în vinele mele. Am îmbrăţişat din nou cu lăcomie fierbinte germana mea iubită. Lucrez acum zilnic la *Gespenster* şi la *Braut von Messina* (mama); cînd termin aici mă duc să-l întîlnesc [pe Moissi], în iulie, poate chiar iunie, la Londra şi apoi după ce îmi voi fi regăsit succesul pe scena germană mă voi reîntoarce, la sfîrşitul lui septembrie, în România, dar numai pentru a-mi încheia turneul, un turneu de rămas bun de la ţară, nu şi de la scenă! Atunci voi găsi din nou şi un impresar, deşi azi nu mă vrea nimeni!!

Desigur că pentru mine nu va fi uşor să fac rost de banii pentru drum, dar cu ajutorul lui Dumnezeu, acest Dumnezeu mare şi bun care mă îndrumă şi-mi dă putere, voi reuşi să plec la Londra, unde joacă Moissi, şi apoi la Salzburg. Voi juca din nou, voi fi din nou « Bârseasca ». Azi am scris la Fălticeni d-lui profesor Tempeanu şi l-am rugat să aranjeze astfel încît să dau acolo o reprezentaţie cu elevii — *Strigoii* —, căci numai din salariu nu pot termina cu plata datoriilor, iar din ianuarie-februarie trebuie măcar să încep să pun ceva de-o parte, [ca] apoi [cu] salariul meu întreg din iulie-august (ultimul) şi [cu] ceea ce pot să vînd din cele cîteva bucăţi de mobile pe care le am să pot să-mi acopăr cheltuielile drumului la Londra şi Salzburg. Acestea sînt planurile mele, pe care, cu ajutorul lui Dumnezeu, le voi realiza. Ce crezi despre ele, iubită Agatha? Te rog scrie-mi curînd. Te îmbrăţişez din toată inima; vei putea să mai fii încă mîndră de măicuţa ta.

Te rog [scrie-mi] curînd o scrisoare lungă.

VII

21 Aprilie [1933]

Adînc iubită Agatha,

Am fost atît de fericită astăzi primind scrisoarea ta din 16 aprilie. Sînt însă, desigur, mîhnită să aflu că eşti bolnavă de mai multă vreme şi sînt foarte, foarte îngrijorată şi adînc îndurerată că nu pot să fac nimic pentru tine. Vreau să mă rog din tot sufletul, să mă rog iubită Agatha, ca tu să cîştigi lozul cel mare. În orice caz însă, îngrijeşte-te, fă ceva pentru boala ta şi nu exagera cu slăbirea. Evită, bineînţeles, să mănînci ce-ţi face rău, dar hrăneşte-te bine, căci fără energie orice muncă e cu neputinţă.

Nu te preocupa de mine, iubită, eu sînt, slavă Domnului, în plină putere [. . .], citesc în fiecare zi « nemţeşte » şi pot să spun că studiez cu mai multă putere, dragoste şi stăruinţă decît în vremea tinereţii mele. Citesc acum numai nemţeşte, adică ziare vieneze. Îmi vine să rîd de mine, dar de supărare nu mă mai ating de nici un ziar românesc, nici chiar de *Rampa*, pe care înainte o cumpăram şi citeam zilnic.

Iubită Agatha, desigur visul meu este, aşa cum ţi-am scris, să joc o seară, chiar mai multe la Burgtheater; este, desigur, un lucru greu, dar, pentru Dumnezeu, nu e nimic imposibil. În cel mai rău caz voi putea să joc cu siguranţă la Volkstheater sau la Raimundtheater şi de aceea plec acum, la începutul lui iunie, la Viena, ca să pregătesc totul pentru septembrie, căci la vară nu merge, fiindcă toate teatrele sînt închise. Desigur că la Viena

[9] Jacques Paleologu, fiul lui Zoe Bîrsescu şi al colonelului Paleologu, nepot şi el al artistei.

[10] Alexandru Moissi (1880—1935), actor de origine albaneză, interpret reprezentativ al direcţiei imprimate în teatrul german de regizorul Max Reinhardt. Cf. *Dicţionarul enciclopedic român*, t. III, Bucureşti, Edit. politică, 1965, p. 397.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trebuie să fiu foarte atentă cu cei cîţiva bani pe care-i am, ca să-mi ajungă pînă la toamnă. Mulţumesc lui Dumnezeu că mai am la Bucureşti o elevă pentru încă cîteva zile şi cu ceea ce cîştig îmi voi putea plăti hotelul. Trebuie să-mi fac şi cîte ceva, căci chiar dacă nu voi fi luxoasă, decent îmbrăcată tot trebuie să apar la Viena. Am să mă interesez în curînd de paşaport şi, cu ajutorul Domnului, voi pleca vineri 5 iunie prin Cernăuţi către Viena. Cît de fericită aş fi, iubită Agatha, să te invit, dar cu « puţinul » pe care îl am nu pot să îndrăznesc. Dacă însă voi juca, atunci trebuie să vii. Am să rămîn desigur la Viena pînă la toamnă. Voi încerca să mă fac ascultată, să recit ceva etc. şi filmul îl am în vedere. În sfîrşit iubită Agatha, rămîi sănătoasă şi scrie-mi curînd. Îţi mai scriu şi eu şi bineînţeles din Viena vei primi des, des, cărţi postale. Te îmbrăţişez din toată inima.

a ta
Agatha.

VIII

Sîmbătă 11 august [1934]

Iubită Agatha, înainte de a povesti mai departe, vreau să-ţi spun că nu pricep cum de n-ai primit de 14 zile nici o veste de la mine. Eu am trimis regulat 2 cărţi poştale sau scrisori. Şi azi, cînd a sosit scrisoarea ta dragă din 7 august, speram, gîndeam că este răspunsul la scrisoarea mea în care te invitam să vii la Bucureşti. Desigur « invitam » e frumos spus, mai ales fără să-ţi trimit banii de drum, aşa e dragă Agatha? În scrisoare îţi scriam (. . .) mai întîi m-am speriat destul de tare cînd m-am văzut cu o burtă mare, umflată şi tare, eu care oricum aveam stomacul foarte lărgit!

. . . . . .

Doctorul a fost azi chiar de două ori să vadă ce reacţie au injecţiile. O să vină marţi dimineaţa să-mi facă a treia injecţie. Înţepătura injecţiei nu este în sine dureroasă, dar provoacă ulterior dureri. În astfel de zile sînt ca paralizată şi aproape că nu mă pot mişca; în sfîrşit, să sperăm că toate astea vor ajuta. Doctorul mi-a spus că i-ai scris că Jacques nu a răspuns. Nu mă miră, e genul lui. Azi am primit şi o carte poştală din Băile Herculane de la Leliana — a trecut multă vreme de cînd mă plimbam cu mama ta iubită, mîndre şi voioase prin acele locuri splendide! Mă bucur că Lie a găsit o recreere frumoasă la Cannes. Dar îmi pare nespus de rău că tu, draga mea, nu ai ocazia, cum spui tu însăţi atît de înţelept, să dormi zdravăn, să mănînci ceva bun la masă, să n-ai necazuri, căci toate astea îşi au rostul lor cînd mergi să te odihneşti. Totul va fi altfel cînd vom face împreună un voiaj frumos, căci sper, da sper [să mai prind] un timp frumos din viaţă! Ceea ce îmi scrii despre Manola m-a întristat, ar fi putut să fie într-adevăr altfel. Cînd ai bărbat, copii şi bani ar trebui să poţi fi fericit, dar uneori iese altfel decît vrei. Da, şi situaţia din Austria mea dragă şi în special din Viena, atît de fierbinte iubită, m-a zguduit foarte tare. Ţi-am scris că uciderea barbară a dr. Dolfuss [11], acel om cumsecade, energic şi priceput m-a impresionat profund. Am strîns toate tăieturile [din ziar], pagini întregi, în care se dădeau informaţii asupra înmormîntării lui, se pare că a fost mai mult decît împărătesc! Am vrut mai întîi să scriu la gazetă, la Viena, şi să-mi fac cunoscută admiraţia pentru el şi revolta faţă de moartea lui de martir, dar după aia m-am gîndit: O, Doamne, cine se mai gîndeşte în Viena la Agatha Bârsescu!! Iar ceea ce gîndesc despre această bestie-Hitler tot nu pot să aştern pe hîrtie. Mă bucur însă că Sfîntul Părinte, ca să zic aşa, l-a excomunicat şi ştiu sigur că Dumnezeul Atotputernic îl va lovi cîndva. Dumnezeul cel bun este răbdător. Crede-mă, acest monstru nu va sfîrşi nepedepsit! Şi acum pentru a încheia cu ceva frumos: [ştiind] că te gîndeşti la mine aproape în fiecare seară, privind turnul meu Eiffel iubit, mă umple de bucurie şi-mi măreşte dorul de tine şi de el. Şi eu mă gîndesc la tine de cîte ori mănînc o « piersică », căci ştiu că îţi plac şi ţie. Şi acum, iubită Agatha, nu mai am nimic de spus. Dacă reuşesc să-mi citesc în fiecare zi *Medeea*, dacă sînt sănătoasă şi pot să umblu, să respir, să vorbesc etc. etc., atunci cu ajutorul Domnului [pot] să-mi împlinesc planul. Multe salutări dragi d-lui Banner, pe tine draga mea te îmbrăţişez din toată inima,

a ta credincioasă
Agatha.

IX

10 Sep. 1937

Iubită Agatha,

Am aşteptat cu cea mai mare nerăbdare cîteva rînduri de la tine. Într-o noapte te-am visat mult, poate tocmai îmi scriai în timp ce eu te visam. În fine, am fost ieri fericită că tocmai de ziua mea a sosit scrisoarea ta dragă. Îţi mulţumesc din inimă pentru urările tale bune. Nici eu nu mă rog pentru nimic altceva Tatălui bun din ceruri decît pentru sănătate şi iarăşi sănătate! Înainte de toate vreau să te liniştesc: am îndeplinit imediat dorinţa ta şi am expediat telegrafic la Braşov 4 000 de lei.

[11] Engelbert Dollfuss (1892—1934). Om politic, cancelar al Austriei (1932—1934). A proclamat o constituţie fascistă şi a fost asasinat de naţional-socialiştii austrieci în timpul încercării de puci. Agatha Bîrsescu este îngrozită de barbaria mijloacelor politice folosite de fascişti, dar fără să aibă discernămîntul pentru a sesiza orientarea reacţionară a lui Dollfuss.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Am vrut să-ţi trimit recipisa pentru justificare, dar cred că tu mă crezi şi aşa şi poate trebuie să mai păstrez la mine chitanţa din motive de siguranţă. În afară de asta te va înştiinţa cu siguranţă Lie că a primit banii. Mă bucur pentru tine iubită Agatha, că poţi să mai rămîi pînă la 26 noiembrie la Paris, căci chiar dacă ai multă treabă aşa cum spui, şi nu ai văzut nimic din Paris şi din expoziţiile [sale], totuşi eşti la Paris, vezi şi auzi cîte ceva şi pe urmă, la sfîrşit, înainte de a părăsi Parisul, o să-ţi mai rezervi 5—6 zile ca să vezi totul, nu e aşa, iubită? Îmi pare rău că Jacques n-a putut veni la Paris. Am primit ieri o telegramă de felicitare de la ei, altfel nu ştiu nimic de ei.

Liliane Popovici cu soţul s-a întors de la Karlsbad. I-am văzut doar o dată şi au plecat din nou cu băiatul într-o excursie cu maşina. Am auzit că la Galaţi-Constanţa şi nu mai ştiu unde. Au cumpărat băiatului un automobil. Cum reuşesc, nu ştiu. Ei, nu e treaba mea să judec sau să laud!

O zi înainte de ziua mea am fost la Mimi (. . .) la masă, căci era 8 septembrie, ziua ei onomastică. Am fost felicitată pentru a doua zi şi am primit o sticlă de Cotnar veritabil, din care am să beau desigur doar un păhărel pe zi. De ziua mea am fost, după biserică, la masă la una din cele mai iubite eleve ale mele, Evelyn Epstate. După masă m-am dus la cinema. Camera mea e ticsită de flori; rugăciunea mea cea mai fierbinte către Dumnezeu este să-mi dăruiască sănătate ca să mai pot juca la anul şi să-mi iau rămas bun de la scenă printr-un mare turneu prin toată ţara. Chiar dacă unor oameni poate să le pară acest lucru caraghios şi imposibil, eu ştiu totuşi că aşa va fi, bineînţeles cu ajutorul Domnului! Mă rog numai pentru pace, pace pentru ca Dumnezeu din cer să cruţe biata omenire de pericolul oricărui război; atunci sper să petrec sărbătorile Crăciunului cu tine la Bucureşti. Acum, la 1 octombrie, începe şcoala, la 15 septembrie începe aici expoziţia. Cu doi ani în urmă am văzut-o împreună, îţi aminteşti? O să mă duc şi eu o dată sau de două ori, se pare că s-au făcut multe lucruri noi. Ce-ai spus de moartea Adelei (Landroik?) Pe mine m-a zguduit puternic! În sfîrşit, iubită Agatha, rămîi veselă şi sănătoasă, te rog să te ţii de cuvînt şi să-mi scrii în fiecare săptămînă cîte o carte poştală, te îmbrăţişez din toată inima,

a ta
Agatha.

X

14 Mai, marţi

Mica mea iubită Agatha,

Nu-i nevoie să-ţi mai spun cît de grea mi-a fost despărţirea de tine. Duminică dimineaţa la 8 am părăsit hotelul. M-am întors abia seara acasă, adică noaptea, căci seara am fost la *Nitouche*. Mereu, mereu m-am gîndit la tine. Mi s-a părut un vis că te-am putut vedea, iubită Agatha, în fiecare zi, chiar dacă pentru puţină vreme. Eram atît de fericită să-ţi procur cîte ceva, nimicuri, ca să-ţi dovedesc dragostea mea.

Azi m-am dus dis-dedimineaţă la « secretar » şi am primit salariul pe mai. Speram să capăt cei 11 000 ai mei, căci 1000 o luasem înainte pentru plecarea ta, şi iată că am primit numai 10 000, mi se reţinuseră 3 000. O chestie proastă, dar ce să-i faci? Dacă nu plătesc în mai, va trebui să plătesc totul în iunie. Aşa că m-am dus direct la Schönberg, Banca Moldova, şi-am plătit pentru Paris — îţi trimit chitanţa — am plătit apoi imediat hotelul, 3 500 de lei pentru martie, plus bacşişurile şi socoate ce mi-a mai rămas! Dar sînt liniştită, bunul Dumnezeu are grijă. El nu mă părăseşte niciodată!! Am vrut să-ţi trimit în scrisoare lanţul mic, dar mizerabilul de bijutier nu-l făcuse încă, aşa că m-am supărat şi am renunţat, cel puţin momentan. Iubită Agatha, nu fii supărată că-ţi trimit scrisoarea de la Manola. Ştiu că n-ai nici un secret faţă de mine şi plicul era rupt, aşa că m-am gîndit că e mai puţin greu dacă îţi trimit numai scrisoarea. Spune-i lui Manola că mă rog zilnic ca ea să nască uşor şi fericit. Te rog salută pe toţi din casa [Tompa?], caută să te refaci acolo micuţă dragă, căci la Paris o să ai destulă treabă şi oboseală. Dumnezeu să te păzească pe toate căile tale, te îmbrăţişez din toată inima. Multe mulţumiri pentru rîndurile tale dragi.

Măicuţa ta.

XI

14 August, Iaşi

Iubita şi scumpa mea Agatha,

După atîtea griji şi necazuri, am avut azi o mare bucurie cu scrisoarea ta din Elveţia, căci te ştiu, deşi pentru scurt timp, totuşi într-o regiune frumoasă, superbă. Foloseşte, dragă Agatha, din belşug aceste zile, care-ţi sînt date ca să te bucuri de linişte şi de aerul minunat. Nu te gîndi la nimic şi gustă doar frumuseţea care se întinde în faţa ta.

Iubita, mica mea Agatha, spui că ai vrea să vii acum în România, ca apoi, la 1 octombrie, să fii din nou la Paris.

Cît este de mare şi de fierbinte dorinţa mea de a te vedea, micuţa mea iubită, totuşi trebuie să te sfătuiesc să nu întreprinzi acum această călătorie atît de costisitoare. Acum nu se cîştigă absolut nimic. Criză peste criză, peste tot, şi înainte de toamnă — se crede [vor interveni] schimbări în minister — nu-i nimic de făcut, căci eu însămi nu am nici un contract nou şi, începînd cu 1 octombrie, ar urma să fiu — ca să spun aşa — fără leafă. Cred însă că va fi reînnoit. Totuşi, nu trebuie să riscăm cheltuind, ca apoi să n-avem bani! Dacă ai fi putut veni la Zizin, unde m-am dus numai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de dragul tău, aş fi fost fericită să stau cîteva săptămîni cu tine. Pentru durerile mele n-au folosit absolut nimic. Am făcut, ce-i drept, 15 băi calde şi aerul a fost foarte bun, dar dacă aş fi bănuit că nu vei putea veni m-aş fi dus în altă parte să-mi petrec timpul liber, undeva unde aş fi putut face o cură temeinică. În sfîrşit, a trecut [şi asta] şi dacă bunul Dumnezeu îmi dăruieşte viaţa, vara viitoare voi face altfel.

Îţi trimit în scurt timp 10 000 de lei, iar ceilalţi 5 000 ceva mai tîrziu pe adresa pe care mi-ai dat-o la Buc. [. . .].

Încă o dată, iubită Agatha, te rog să te menajezi şi să te îngrijeşti şi nu veni acum în România, căci momentan aici nu s-a întîmplat nimic. Salută cordial pe Manola şi pe tine te îmbrăţişez fierbinte.

a ta măicuţă.

XII

20 Septembrie

Iubita mea Agatha, îţi scriu în mare grabă aceste cîteva cuvinte şi alătur [la ele] diferitele hîrtii, ca să vezi prin cîte am trecut. Astăzi ministerul a înştiinţat că a încheiat din nou contractul meu pentru anul următor. Îţi voi scrie în curînd mai pe larg, de îndată ce voi avea o scrisoare de la tine, ca să ştiu unde eşti şi ce adresă ai.

Rolul pe care îl joc în Bucureşti este acela al unei bunici bătrîne, ei [ce vrei] poţi să fii mulţumită!

Te îmbrăţişez din inimă, a ta
Agatha

O MANIFESTARE TEATRALĂ LA TÎRGU—JIU ÎN 1834

În ziua de 30 august 1834, elevii Şcolii naţionale din Tîrgu-Jiu au dat un spectacol cu *Tragedia Regulus* în localul şcolii de acolo. La această dată se sărbătorea ziua numelui lui Alexandru Ghica-voievod, domnitorul Ţării Româneşti, şi cu acest prilej manifestarea teatrală despre care vom vorbi a luat caracterul unui spectacol public la care au asistat locuitorii oraşului. Este primul spectacol de teatru în limba română cunoscut ca atare la Tîrgu-Jiu în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Reprezentaţia a ieşit din comunul vieţii şcolare prin destinaţia publică ce i s-a dat chiar de la început, ca şi prin interesul deosebit al administraţiei orăşeneşti din localitate, care a adus-o la cunoştinţa Marii Dvornicii din Lăuntru ca pe un eveniment artistic de o reală importanţă culturală şi patriotică pentru publicul oraşului Tîrgu-Jiu din acea vreme. Datele noi, expuse în continuare, le extragem din actele timpului, rămase inedite[1].

Reprezentarea *Tragediei Regulus* la Tîrgu-Jiu, oraş mărunt de provincie şi fără nici o tradiţie teatrală, capătă în aceste împrejurări o semnificaţie artistică şi culturală deosebită. Recapitulăm « cronica dramatică » locală — fapte şi aprecieri aşa cum administraţia oraşului le-a înfăţişat Marii Dvornicii din Lăuntru — ca un izvor preţios al acestei manifestări teatrale.

La 30 august 1834, Maghistratul oraşului Tîrgu-Jiu a înştiinţat prin mijloace locale pe boierii şi negutătorii din cuprinsul oraşului, invitîndu-i să vină « la Şcoala năţională, la şapte ceasuri evropeneşti, spre vederea înpodobitului teatru ce o să-l dea, pă limba naţională, profesorul Costache Stanciovici, pentru slăvit numele mării-sale înălţatului nostru domn ». Sîntem la începutul domniei lui Alexandru Ghica. Ion Sîmboteanu, preşedintele Maghistratului, scrie în raportul său către Marea Dvornicie din Lăuntru că la 30 august 1834, « în zioa de sfîntul Alexandru, s-a reprezentat teatru la Tîrgu-Jiu, înfăţişîndu-se *Istoria lui Regulu romanu cînd au fost prins rob la Cartagu, în Africa*»; şi adaugă mai departe: « Teatrul acesta au fost mai mult pentru înfierbîntarea patriotismului în fieşcare român, care au şi făcut mare energhie între mulţi din privitori. Dumnealui profesorul Şcoalei naţionale, Costache Stanciovici, întru cinstea mării-sale, în casele şcoalei, au dat un teatru cu nevinovaţii săi şcolari, atît de potrivit pentru moralitatea şi vîrsta şcolarilor, încît au pornit lacrămi de la toţi pentru o astfel de faptă lăudabilă şi nemaivăzută în oraşul acesta ».

Spectacolul, minuţios şi îndelung pregătit, a impresionat şi prin fastul cu care a fost montat; din descrierea pe care o face Ion Sîmboteanu putem reconstitui cu uşurinţă o reprezentaţie de teatru de la 1834: « Ţirimonia aceasta se începu astfel: după ce toate casele era luminate în toate părţile, apoi sala caselor jumătate era cu bănci pentru şederea privitorilor; de la jumătate încolo să începea ştena, rădicată ca de o jumătate de stînjăn. În sus, de la începerea ştenei, s-au văzut opt perdele, pă rînd zugrăvite, cu felurimi de aligorii. Pă perdeaoa dintăi numele mării-sale să vedea în nişte ţifre mari, care era încurcate într-un gherlant de flori de dafin şi deasupra doi îngeri ţinea în mîini ţifrele fericirii mării-sale. A 2-lea perdea era o aligorie, adică un bătrîn pleşuv cu coasele subţioară. El şedea pe iarba ce au cosit-o. Cu mîna stîngă ţinea un văl negru, subt care să vedea ţifra mării-sale într-un şarpe şi altă ţifră poleită cu aur. Vălul cel negru însemna jalea Valahii pînă la epoha mării-sale, şi cu mîna arăta că Valahia cea tristă au păstrat, pentru fericirea fiilor săi, aceste ţifre fericite, care nu era altele decît: Alex-

[1] Arh. st. Buc., fond. *Administrative noi*, dos. 2 173/ 1834, roşu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

andru Ghica. Iar pe celelalte mai mici perdele era alte zugrăveli, după schimbarea acturilor. Numărul actorilor a fost patrusprezece şi trei şcolărese actriţe. Toţi erau îmbrăcaţi cu haine destul de frumoase, după portul romanilor. Toate au fost cu cheltuiala profesorului, şi intrarea slobodă, unde s-au tras tot publicul oraşului ».

Raportul lui Ion Sîmboteanu către Marea Dvornicie din Lăuntru aduce şi o ştire de natură literară deosebit de preţioasă. Descriind actul al V-lea, şi anume scena în care Regulus îşi ia rămas bun de la ai săi, reîntorcîndu-se în captivitate, arată că acesta vorbise în versuri. Din textul lui Ion Sîmboteanu nu aflăm cine este autorul traducerii în versuri a acestei tragedii, nici dacă întreaga tragedie a fost tradusă în versuri sau numai actul al V-lea. Faptul că el descrie însă acest act este o indicaţie că tragedia reprezentată a avut cinci acte, care s-au jucat la acest spectacol. Ne aflăm oare în faţa traducerii lui Iancu Văcărescu — traducere în versuri — sau este vorba de un alt text original sau prelucrat în versuri pe care nu-l cunoaştem? Precizăm că nici un element intern din raportul lui Ion Sîmboteanu nu ne ajută să deducem numele autorului.

Se ştie că Iancu Văcărescu a tradus din limba germană tragedia *Regulus*, scrisă de austriacul Heinrich Joseph von Collin la Viena în 1800. Tragedia aduce pe scenă un episod din războiul dintre Cartagina şi Roma. Ea s-a reprezentat la Viena, cu mult succes, între anii 1800 şi 1811, unde a putut-o cunoaşte Iancu Văcărescu, care se afla acolo pentru studii din 1804 pînă în 1810[2], cînd s-a reîntors în ţară. Plecase la Viena împreună cu Alecu Filipescu, Drăjneanu şi fraţii Dimitrie, Niculai şi Iancu Ghica, însoţiţi de profesorul Colson şi de dascălul Zaharia, grec de origine, pe care îl vom întîlni şi mai tîrziu în preajma lui[3]. El a asistat, desigur, la Viena la reprezentaţia tragediei lui Collin şi a cunoscut faima literară de care s-a bucurat autorul. Cunoştea teatrul vienez în epoca lui de glorie şi a fost entuziasmat de acest gen de activitate literară şi artistică. După ce s-a reîntors în ţară, a cultivat genul dramatic, îmbogăţind literatura naţională cu traducerile unor piese de teatru din literatura universală. Iancu Văcărescu s-a reîntors în ţară în 1810 (nu avem nici o certitudine că a mai călătorit apoi în Italia, cum afirmă Ion Ghica[4]), dar traducerea *Tragediei Regulus* a fost făcută în 1818. Manifestarea teatrală de la Tîrgu-Jiu pune astfel şi o problemă de istorie literară: a tradus Iancu Văcărescu *Tragedia Regulus* în versuri?

Se ştie că *Tragedia Regulus* a fost reprezentată fragmentar, prima dată la Şcoala din Goleşti. Iată ce spune Heliade despre aceasta: « Cu prilejul examenului Şcoalei din Goleşti, Aaron Florian întocmi, între altele, şi un mic spectacol teatral, în care elevii (cei mai mulţi fii de boieri şi negustori) jucară scene din *Tragedia Regulus, tradusă în versuri* (*subl. ns. — I.V.*) de Iancu Văcărescu »[5]. Ştirea aceasta singulară, înregistrată ca un fapt cert şi nedezminţită pînă acum, aduce două precizări la întrebarea de mai sus; prima: elevii şcolii din Goleşti au jucat scene din *Tragedia Regulus* într-o traducere versificată, şi a doua: această traducere a fost făcută de Iancu Văcărescu.

Am spus mai înainte că Iancu Văcărescu a tradus tragedia lui Collin după întoarcerea de la Viena, adică între anii 1810 şi 1819. Afirmaţia noastră nu are nici o dovadă directă; ea se întemeiază mai ales pe încredinţarea pe care o face însuşi Iancu Văcărescu lui Heliade atunci cînd îi precizează epoca lui de creaţie şi o stabileşte în acest răstimp de ani[6]. Este cunoscută şi nota lui Heliade de mai tîrziu că Iancu Văcărescu a tradus *Regulus* în 1818[7]. Această primă traducere, necunoscută pînă acum, o punem în legătură şi cu activitatea desfăşurată de poet la înjghebarea temporară a teatrului românesc de la « Cişmeaua Roşie » între anii 1818 şi 1819.

După mazilirea lui Caragea-vodă la 29 septembrie 1818, actorii din trupa lui Gerger, aduşi de domniţa Ralu, deşi rămaşi fără angajament, nu părăsesc capitala, ci se regrupează în jurul lui Iancu Văcărescu, care preia grija teatrului. De la această dată au loc spectacole în limba română, atît cu actorii din trupa lui Gerger, cît şi cu diletanţi români, în majoritate elevi de la Şcoala Sfîntul Sava din Bucureşti. Cît timp a fiinţat un teatru în limba română la « Cişmeaua Roşie », adică pînă în noiembrie 1820, şi mai ales pentru acest teatru românesc ar fi putut, ipotetic, să traducă Iancu Văcărescu tragedia *Regulus*, deşi nu ştim să se fi încercat reprezentarea ei la acest teatru. Ipoteza este tot atît de verosimilă ca şi ştirea pe care o dă Heliade, anume că traducerea acestei tragedii apare ca un fruct al prieteniei cu fraţii Golescu[8]. Mai tîrziu, în 1830, căminarul Dumitrache Pastiescu, vorbind şi despre această traducere, o prezenta ca fiind rodul unei activităţi mai vechi a poetului[9].

Aceste ştiri coroborate între ele duc la concluzia că *Tragedia Regulus* a fost tradusă încă din tinereţe de Iancu Văcărescu, aşa cum a arătat Heliade. Existenţa traducerii este confirmată şi de alte mărturii, iar reprezentaţia teatrală de la Tîrgu-

[2] Pentru plecarea lui la Viena în 1804, vezi N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, vol. II, Bucureşti, 1901, p. 44.

[3] Ion Vîrtosu, *Corespondenţa literară între Nicolae şi Iancu Văcărescu. 1814—1817*, Bucureşti, 1938, p. 38.

[4] Gh. Bogdan-Duică se îndoieşte de afirmaţia lui Ion Ghica, şi anume că Iancu Văcărescu, după ce s-a întors de la Viena, ar mai fi trecut graniţa în Italia (vezi *Istoria literaturii române moderne. Intîii poeţi munteni*, Cluj, 1929, p. 30).

[5] I. Heliade-Rădulescu, *Issachar*, Bucureşti, 1859, p. 78.

[6] « . . . Fără a îndrăzni să am cea mai mică pretenţie asupra poeziei, orice cercare a limbii noastre am rîvnit să fac a fost după întoarcerea mea de la Viena — 1810—1819 — cînd eram atunci de 27 ani » (cf. *Scrisoare către prietenul Eliad*, în *Curierul românesc*, an. I, 1829, nr. 19, p. 75—78).

[7] I. Heliade-Rădulescu, *Equilibru între antithesi*, Bucureşti, 1859—1869, p. 81 (vezi Vasile Gr. Popu, *Conspect asupra literaturii române şi literaţilor ei de la început şi pînă astăzi, în ordine cronologică*, Bucureşti, 1875, p. 73 şi urm.).

[8] *Ibidem*.

[9] Căminarul Dumitrache Pastiescu scria în 1830: « I. Văcărescu, poetul Ţării Româneşti, are mulţime de bucăţi originale, fugitive, pline de galanterie şi elocvenţă; are încă o poemă numită *Vîrstele amorului în comparaţie cu vîrstele anului*, capul d-operă al bucăţilor sale, plină de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Jiu din 1834 constituie o confirmare. Ion Sîmboteanu a cunoscut la faţa locului desfăşurarea spectacolului pe care l-a descris, aducîndu-l la cunoştinţa Marii Dvornicii din Lăuntru în chip oficial şi obligatoriu cel mai tîrziu în zilele imediat următoare, cînd totul îi era proaspăt în minte. De aceea nu putem pune la îndoială menţiunea pe care o conţine acest raport oficial despre reprezentarea teatrală *în versuri* a *Tragediei Regulus*. La serbarea Şcolii din Goleşti au fost recitate numai fragmente, iar acest fapt, desigur, era impus de caracterul serbării, care avea ca scop să arate progresele elevilor la învăţătură. La Tîrgu-Jiu tragedia a fost reprezentată în întregime, raportul precizînd că numărul actorilor a fost de şaptesprezece, între care trei « şcolărese actriţe ». Numărul actorilor, acelaşi ca şi în textul german al lui Collin, poate fi un indiciu că Iancu Văcărescu a urmat întocmai textul original german. Serbarea dată de elevii Şcolii naţionale din Tîrgu-Jiu a avut exclusiv caracterul unei manifestări teatrale, şi aceasta explică de ce piesa a fost reprezentată în întregime. Traducerea a fost făcută pînă în anul 1820, epocă în care Iancu Văcărescu cultiva cu perseverenţă versul, şi a putut fi destinată, chiar de la început, elevilor din şcolile naţionale. Opinia aceasta ar putea explica, în parte, de ce *Tragedia Regulus* tradusă în versuri n-a fost reprezentată la teatrul de la « Cişmeaua Roşie ». Mult mai tîrziu, atunci cînd teatrul românesc îşi adînceşte existenţa, această încercare dedicată tineretului din şcoli se poate să nu-şi mai fi păstrat puterea de circulaţie care s-o menţină prezentă în conştiinţa generaţiilor în vreun fel oarecare.

Textul tragediei în versuri nu este cunoscut în circulaţia literară din ţările române nici pînă la 1830 şi nici mai tîrziu. De aceea trebuie să admitem că cei doi profesori, Aaron Florian şi Costache Stanciovici, au putut avea textul chiar de la Iancu Văcărescu. Aşa ne explicăm cele două manifestări teatrale: întîi la Şcoala din Goleşti, iar după un număr de ani la Şcoala naţională din Tîrgu-Jiu. Altfel, în mod firesc, din circulaţia literară ar fi ajuns pînă în vremea noastră cel puţin fragmente din această traducere în versuri, aşa cum constatăm că s-a întîmplat în mod curent cu celelalte producţii ale lui Iancu Văcărescu[10]. Ipoteza poate merge chiar mai departe şi putem admite că tot Iancu Văcărescu putea să fie acela care să fi dat îndrumările necesare profesorului Costache Stanciovici pentru montarea spectacolului de la Tîrgu-Jiu.

Istoriografia noastră teatrală se îmbogăţeşte astfel cu un nou spectacol în limba română, în anul 1834, care rămăsese necunoscut pînă acum. Şi urmărind în continuare destinul tragediei reprezentate, să reamintim că dincolo de munţi, în sala Redutului din Cetatea Braşovului, tinerimea diletantă a jucat în 1847 tot *Tragedia Regulus*, tradusă de Iancu Văcărescu, pentru a veni în ajutorul sinistraţilor din Bucureşti[11]. Manifestarea teatrală de la Tîrgu-Jiu aduce şi o contribuţie preţioasă pentru lirica cultă din Ţara Românească, confirmînd existenţa unei lucrări dramatice în versuri la începutul secolului al XIX-lea, scrisă de poetul Iancu Văcărescu. În sfîrşit, să adăugăm că avem de această dată prima relatare oficială a unei manifestări dramatice, care prezintă toate garanţiile de autenticitate. Raportul lui Ion Sîmboteanu constituie un document oficial al vremii, de o mare importanţă pentru trecutul teatrului romînesc.

ION VÎRTOSU

CORESPONDENŢA ENESCU — HONEGGER ŞI CONCEPŢIILE LUI HONEGGER DESPRE MUZICĂ

Cu cîtva timp în urmă, Institutul de istorie a artei al Academiei Republicii Socialiste România a primit din partea doamnei Andrée Honegger fotocopiile a două scrisori trimise soţului ei de către George Enescu; acestea ne dezvăluie legăturile artistice şi de prietenie foarte strînse care se stabiliseră

descripţii frumoase, în care se vede dulceţile limbii şi ale imaginaţii, pentru care în veci va rămîne clasică pentru români. A tradus tragediile *Regulu*, *Britanic*, *Ermiona* şi o dramă foarte morală, care s-a jucat şi pe teatru, numită *Ceasul de seară*; pe *Britanic* al lui Ruso (sic) îl are tradus în versuri întocmai după cel franţozesc, cu rimă bărbătească şi fămeiască. Acest iubitor de meşteşugurile frumoase a fost pricina de s-a deschis, cu a sa pagubă, teatrul întîiaşi dată în Bucureşti, care arzîndu-se, a rămas oraşul nostru fără această petrecere nobilă şi instructivă » (cf. *Literatura românească*, în *Curierul românesc*, an. II, 1830, nr. 81, p. 340).

[10] D. IARCU, *Annale bibliografice române*, Bucureşti, 1865, p. 35—37, înregistrează patru ediţii ale *Tragediei Regulus*, apărute între anii 1832 şi 1836 (1832, *Regul*, tragedie; 1834, *Regul*, tragedie din nemţeşte; 1835, *Regul*, tragedie în cinci acte din Corneil (sic); 1836, *Regul*, tragedie, 5 acte). Cea mai veche ediţie, aceea din anul 1832, nu ne este cunoscută pînă acum. Nu ştim, nici pe alte căi, dacă era în versuri sau în proză. Dacă această ediţie a fost tipărită în versuri, ea a putut, desigur, să fie folosită de profesorul Costache Stanciovici pentru pregătirea manifestării teatrale de la Tîrgu-Jiu. În acest caz ar constitui o dovadă în plus peste cele arătate de noi, anume că Iancu Văcărescu a tradus în versuri *Tragedia Regulus*. Pe de altă parte, socotim că ediţia din 1834, aceasta în proză, n-ar fi putut fi folosită de profesorul Costache Stanciovici, deoarece spectacolul a avut loc în ziua de 30 august 1834, iar la această dată ea nu se afla încă tipărită. Heliade a anunţat la începutul lunii iunie 1834, prin *Curierul românesc*, publicarea *Tragediei Regulus*, dar pînă la 14 iunie 1834 tipărise numai primele două acte. În această situaţie n-ar fi fost posibilă reprezentarea integrală a tragediei la Tîrgu-Jiu. Socotim că a fost nevoie de un timp mai îndelungat atît pentru învăţatul rolurilor, cît şi pentru confecţionarea costumelor şi decorurilor, decît acela dintre apariţia textului ce se tipărea şi data reprezentaţiei. Nici publicarea tragediei în *Curierul românesc* şi nici apariţia ei în volum nu puteau fi aşteptate spre a se pregăti spectacolul de la Tîrgu-Jiu la o dată atît de apropiată. Faptul că nu o altă lucrare dramatică a fost aleasă pentru această manifestare teatrală poate constitui un indiciu că tragedia era cunoscută cărturarilor de la noi şi bine primită.

[11] GH. BOGDAN-DUICĂ, *Din istoria teatrului român în Braşov*, în *Ţara Bîrsei*, Braşov, an. I, 1929, nr. 2, p. 119.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

între cei doi muzicieni. Prima scrisoare, din 2 iunie 1928, atestă aprecierea maestrului nostru pentru muzica colegului său elveţian:

« Din toată inima mulţumesc, dragă domnule, pentru cele două partituri. Am fost îndată uimit de frumuseţea corului din Antigona: « Tu, cel încoronat cu o mie de nume, Bacchus. . .» este magnific! Sper, la întoarcerea mea, să vă pot întîlni cît mai des posibil »[1].

A doua scrisoare este şi mai interesantă pentru subiectul nostru. Ea este datată 2 august 1951:

« Dragă domnule şi prietene,

Mulţumesc că mi-aţi trimis cartea dumneavoastră, pe care o voi cerceta cu interesul pe care îl bănuiţi, cu atît mai mult cu cît îmi pare că sîntem de acord, ca să spunem aşa, în toate privinţele. O iau cu mine în călătorie. . ., singura posibilitate pentru mine de a citi şi altceva decît note şi iarăşi note. . . Vă reafirm aici sentimentele mele de adevărată prietenie şi de mare admiraţie »[2].

Este cazul să amintim că această admiraţie era reciprocă; se cunoaşte însemnătatea pe care Honegger o acorda *Sonatei a III-a în caracter popular românesc*, considerată de el o lucrare fundamentală a repertoriului contemporan de vioară; de asemenea preţuirea deosebită pe care o arăta operei *Oedip*.

Cartea *Je suis compositeur* a fost elaborată pe baza textelor interviurilor luate la Radiodifuziunea franceză de către Bernard Gavoty lui Arthur Honegger în 1950. Deci este soră bună cu *Les souvenirs de Georges Enesco*, născută cam în aceeaşi epocă şi în acelaşi împrejurări. Deşi volumul pe care l-am consultat poartă data de apariţie 1957, fiind tipărit deci doi ani după moartea lui Honegger, menţiunea inclusă pe pagina de titlu: « Tous droits réservés pour tous pays, Editions du Conquistador », are data Paris, 1951. Este deci foarte probabil ca Enescu să se fi referit chiar la această carte a lui Honegger, pe care poate că a primit-o în versiune dactilografiată. În orice caz, comuniunea de păreri între Enescu şi Honegger face pentru noi şi mai preţioase opiniile compozitorului elveţian. De altfel, se pare că cei doi obişnuiau să discute adesea probleme de artă. În scrisoarea soţiei compozitorului se spune în această privinţă: « Cînd George Enescu şi Arthur Honegger doreau să convorbească îndelung, îşi adresau unul altuia simple scrisori de *rendez-vous*. Dacă s-ar fi putut înregistra vocile lor, opiniile lor, cît ar fi fost aceasta de folositor, de minunat! Dar prietenii gustau prea mult farmecul întîlnirilor în *tête à tête!* ».

Cartea lui Honegger ne pune în prezenţa unui pasionant document artistic, social şi uman[3]. Ea ne aduce mărturia sincerităţii unui artist de mare integritate, foarte sensibil la epoca sa, foarte îngrijorat de soarta omenirii, simţind că trăieşte în mijlocul unor contradicţii a căror rezolvare nu o întrezărea şi fiind de aceea pătruns de un scepticism, ca să nu spunem de un pesimism, destul de amar. În zadar Bernard Gavoty încearcă să îndulcească tonul opiniilor interlocutorului său, folosind aceleaşi *cher maître* cunoscute şi din parcurgerea *Amintirilor* lui Enescu. Faptul că se afla în plin succes, că era mai scutit de griji materiale decît alţi colegi ai săi, nu-l împiedică pe Honegger să emită consideraţii de o luciditate necruţătoare asupra condiţiei artistului în societatea în care trăia, să explice pe îndelete, cu amănunte imposibil de respins, mecanismul ce-l leagă pe compozitor de legile rentabilităţii comerciale, imposibilitatea de a-şi putea realiza pe deplin idealurile creatoare. Citindu-l îl vom înţelege mai bine şi pe Enescu, pe care l-am putea acuza cîteodată, pe nedrept, că nu a renunţat la turneele de violonist ca să se dedice mai în linişte compoziţiei. E imposibil să nu fii izbit de identitatea durerilor acestor doi mari reprezentanţi ai artei muzicale contemporane şi, citindu-l pe Honegger, îl vom crede în totul pe Enescu atunci cînd ne spune că prin vioară şi-a dobîndit, şi-a cumpărat am putea spune mai pe neocolite, adevărata libertate a creaţiei.

Honegger nu era comunist; era un om religios, un fervent cititor şi cunoscător al Bibliei, după cum declară el însuşi. Totuşi multe dintre paginile sale ar putea fi catalogate drept revoluţionare, pentru faptul că arată riscurile enorme ale celor ce vor să facă artă în aceleaşi condiţii sociale în care a crescut şi el însuşi. Dacă şi muzica lui este adesea un strigăt de durere, un strigăt menit să deştepte omenirea, să-i arate grozăviile ce trebuie evitate ale cataclismelor mondiale, tot aşa şi cartea lui este un strigăt menit să arate că lucrurile trebuie să adopte un alt curs şi în materie de artă dacă dorim ca arta, muzica, să mai existe. « Sînt omul de pe stradă — scrie el. — Constat pur şi simplu că faptul de a se ocupa de muzică nu-l sileşte să se iluzioneze asupra viitorului şi să se refugieze într-un turn de fildeş. Nu caut să formulez o recriminaţie personală: este doar o punere la punct, prin care sper să aduc un serviciu noii generaţii, s-o înarmez cu răbdare şi curaj ».

« Meseria de compozitor de muzică oferă această particularitate de a constitui activitatea şi preocuparea unui om care se îndeletniceşte să fabrice un produs pe care nimeni nu vrea să-l consume ». Aşa îşi începe Honegger al doilea capitol al cărţii. În altă parte, el face o socoteală foarte exactă a ceea ce trebuie să coste executarea unor lucrări vocal-simfonice, pentru că, spune el, « obiceiul

[1] « De tout cœur merci, cher Monsieur, pour les deux partitions. Je suis de suite tombé en arrêt devant le chœur dans Antigone: « Toi couronné de mille noms, Bacchus. . . » c'est magnifique! J'espère à mon retour vous rencontrer le plus souvent possible. En tout dévoûement profondément sincère. Georges Enesco ».

[2] « Cher Monsieur et ami, merci de m'avoir envoyé votre livre, que je verrai avec l'intérêt que vous devinez, d'autant plus qu'il me semble que nous sommes d'accord sur pour ainsi dire tous les points. Je l'emporte en voyage. . . seul moyen pour moi de lire autre chose que des notes et encore des notes. En vous priant de transmettre mes respectueux hommages à Madame Honegger je vous redis ici mes sentiments de vraie amitié et de grande admiration. Georges Enesco ».

[3] Lucrarea se bucură în prezent de o largă circulaţie mondială; la noi a apărut în traducerea Adinei Arsenescu (Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1966). Citatele folosite în articolul de faţă sînt traduse de autor după originalul francez.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

meu detestabil este de a compune simfonii sau oratorii ». Concluzia este dezastruoasă. « Să închidem repede oratoriul şi să ne gîndim la lucruri serioase: un film, două filme, numele pe ecran numai cît o străfulgerare, o muzică cuminţică, camuflată cu grijă, care să nu atragă atenţia: să nu speriem publicul! Şi gata! ».

De aceea Honegger afirmă că îşi începe totdeauna cursurile cu o mică alocuţiune, cam cu următorul cuprins: « Domnilor, vreţi neapărat să deveniţi compozitori? V-aţi gîndit bine la ce vă aşteaptă? Dacă scrieţi muzică, ea nu se va cînta şi nu veţi putea să vă cîştigaţi viaţa! ». Comparaţia cu ce se întîmplă în societatea noastră se impune. La noi, tinerii primesc altfel de îndemnuri: Deveniţi compozitori! Vă aşteaptă o muncă nobilă şi frumoasă. Veţi fi cîntaţi şi, dacă vi se pare că nu sînteţi destul cîntaţi în momentul de faţă, fiţi siguri că valorile adevărate vor răzbate şi că fiecare va fi cîntat după meritul său!

Se cuvin cu deosebire subliniate cîteva dintre părerile lui Honegger despre diferitele probleme ale practicii şi creaţiei muzicale. Înţelegerea unei opere noi, spune el, nu atîrnă de « modernismul » ei, ci de frecvenţa ocaziilor de a o asculta. Ca exemplu el ne oferă pe Ravel, care a fost « modernist » atîta timp cît nu era cîntat, pentru a deveni apoi un clasic contemporan. Chiar Brahms, pe care nimeni în Franţa nu voia să-l asculte, a început să fie îndrăgit odată ce dirijorii străini l-au programat şi l-au făcut, de fapt, cunoscut. Concluzia: exclusivismul, intoleranţa vin din incultură şi din necunoaştere. Honegger, care are păreri foarte definite despre creaţie, nu este însă de fel exclusivist în aprecierea lucrărilor, indiferent de limbajul folosit, cu o condiţie însă: ca acestea să denote un adevărat profesionalism, să nu fie rezultatul unor improvizaţii mai mult sau mai puţin îndemînatice. « După părerea mea, opera care este desenată cu claritate, care urmează o progresiune perceptibilă, determinată printr-o voinţă conştientă, va găsi totdeauna drumul spre urechea publicului, oricare ar fi materialele armonice sau contrapunctice care o compun. O anumită asprime nu mai sperie pe nimeni după ceea ce am ascultat în ultimii ani. Pericolul este plictisul care se degajează din atîtea improvizaţii neîndemînatice. Dar, înainte de toate, trebuie create ocaziile de a asculta cît mai des aceste lucrări care la primul contact pot să sperie. Auditoriul va ajunge repede să le asimileze atunci cînd sînt viabile ».

Citindu-l pe Honegger, constatăm că discuţiile despre înnoirea repertoriului nu sînt apanajul strictei actualităţi, ci sînt mai vechi. El atacă nu atît indolenţa publicului, cît cea a organizatorilor de concerte şi spectacole, care, vizînd doar reţeta sigură, se complac într-un conservatorism lipsit de perspectivă. Manifestările au de obicei un caracter sportiv, de prezentare a unor vedete ale interpretării, dar interesul pentru muzica creată în zilele noastre este prea slab; în 1951, arată Honegger, pare paradoxal, dar se cîntă mai puţină muzică nouă decît în 1900. Curiozitatea publicului trebuie stimulată, pentru că nu este de conceput ca aceiaşi oameni care vor să se bucure de toate produsele vieţii culturale moderne, care aleargă după o carte nouă, după o expoziţie de pictură nouă, după un film nou, care merg cu avionul şi se uită la televizoare, să fie loviţi dintr-o dată de o totală impermeabilitate atunci cînd este vorba de muzica timpului lor. Concluzia — cităm: « Numai o orchestră în acelaşi timp foarte dependentă — pentru că ar depinde de stat — şi independentă — pentru că statul i-ar acorda o subvenţie importantă — ar putea să susţină, în sensul propriu al termenului, muzica contemporană ». Este, de fapt, o pledoarie foarte clară pentru crearea unor asemenea condiţii ca acelea de care se bucură instituţiile de propagare a culturii muzicale în statul socialist. Pe de altă parte însă, şi lipsa de cultură clasică propriu-zisă este un neajuns grav pentru o viaţă muzicală normală. Honegger arată că, la concursurile de compoziţie, studenţii care aduc un cvartet prezintă totdeauna o copie palidă după Debussy sau Ravel, pentru simplul motiv că nu se pot întemeia pe cunoaşterea patrimoniului clasic şi deci nu au cum să-şi orienteze gusturile, originalitatea nici pe tărîm contemporan. Lipsa unei activităţi interpretative sistematice de muzică de cameră, pe care o deplînge Honegger, găseşte însă şi la noi ecouri şi trebuie să ne dea de gîndit.

Multe capitole sînt dedicate de Honegger condiţiei în care vedea desfăşurîndu-se activitatea compozitorilor. Înseşi titlurile lor — «A trăi», Dramele şi misterele editării » — sînt concludente. În capitolul « Chestiuni de meserie », Honegger pledează pentru simplificarea notaţiei muzicale, pentru renunţarea la practici învechite care otrăvesc viaţa interpreţilor şi fac mai dificilă decît este de fapt execuţia muzicii contemporane. Pe de altă parte, el preconizează înlocuirea unor instrumente pe care le consideră greoaie şi neeficiente, ca contrafagotul de pildă, cu undele Martenot, apreciate de el ca foarte preţioase pentru îmbogăţirea posibilităţilor orchestrei moderne.

Spre mijlocul şi sfîrşitul cărţii, Honegger rezervă cîteva capitole unor consideraţii despre rosturile, esenţa muzicii, problemele de creaţie ale compozitorului contemporan. El arată schimbarea în concepţie intervenită de-a lungul secolelor. Bach transcria operele înaintaşilor şi se inspira din ele; astăzi, compozitorului i se cere un aport personal mult mai precis conturat. E absolut de prisos să imiţi o altă sonată sau o altă simfonie. Compozitorul trebuie să-şi făurească el singur modelul, pe care apoi îl va reproduce în fapt. Honegger afirmă că melodia se cuvine să-şi păstreze locul în fruntea ierarhiei elementelor care compun muzica; în acelaşi timp însă arată că ideea de melodie evoluează tot timpul şi că, de la Bach pînă la Debussy şi desigur şi mai departe, toţi marii creatori au putut fi acuzaţi, la timpul lor, de lipsă de melodie, dat fiind că originalitatea stilistică îi surprindea la început pe contemporani.

Pe de altă parte, arată Honegger, urmărirea absolutei originalităţi este o iluzie şi în orice caz *nu* materialul sonor folosit este acela care poate aduce originalitatea, ci personalitatea creatorului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care îl mînuieşte. Cităm: « O anumită armonie, o anumită linie melodică, un anumit ritm, întrebuinţate de Pierre, nu deşteaptă nici un ecou. Paul le reia aproape textual, dar, prin maniera în care sînt prezentate, iată că aceleaşi elemente devin substanţa originalităţii sale, semnul talentului său ». Nici un mare inovator nu se naşte din neant, fiecare se întemeiază pe cuceririle înaintaşilor, dar le valorifică într-un chip nou.

Din rîndurile lui Honegger se desprinde marea importanţă pe care el o acordă elementului arhitectonic, organizării stricte a discursului muzical. « Pentru mine, o lucrare simfonică trebuie să fie construită logic, fără să se poată strecura între diferitele ei părţi cel mai mic element anecdotic. Repet: trebuie să dai impresia unei povestiri unde totul se înlănţuie, imaginea unei construcţii determinate. S-a spus că arhitectura este o muzică petrificată: aş spune mai curînd că muzica este o geometrie în timp. Aici, ca şi oriunde trebuie să fii foarte riguros, astfel ca să poţi obţine un echilibru absolut. Dacă anumiţi compozitori ar fi arhitecţii propriei lor case sau constructorii automobilului lor, de mult s-ar fi ales de ei praful şi pulberea!».

Interesantă este, pe de altă parte, libertatea de gîndire a lui Honegger, care nu doreşte să-şi impună propriul său sistem componistic nimănui şi se ridică împotriva oricărui dogmatism în această materie. El arată că în convorbirile cu d'Indy îi demonstrase că dogma tonalităţii i se părea o noţiune perimată. « La fel de deplasat — scrie Honegger — ar fi să obligi un dramaturg contemporan să observe unitatea de spaţiu, ca în tragedia clasică. Ceea ce dă unitate unei piese muzicale este ansamblul înrudirilor melodice şi ritmice, toate elemente mult mai puternice asupra spiritului ascultătorului decît raporturile de tonalitate ». Honegger nu poate concepe muzica fabricată după legi riguros prestabilite. « Nu sînt nici politonalist, nici atonalist, nici dodecafonist. Desigur, materialul nostru muzical contemporan se bazează pe scara celor douăsprezece sunete cromatice, dar întrebuinţată cu aceeaşi libertate ca literele alfabetului de către poet sau culorile prismei de către pictor ».

În capitolul final al lucrării sale, intitulat « Puncte de vedere asupra prezentului şi viitorului », Honegger supune unei critici aspre multe tendinţe ale componisticii contemporane. El atrage atenţia muzicienilor să nu fugă după o originalitate absolută, care nu poate exista: « Ceea ce mă impresionează în vremea noastră este graba reacţiilor, uzura precoce a procedeelor. Ne-au trebuit secole de la Monteverdi la Schoenberg ca să obţinem libera dispunere a celor douăsprezece sunete. Începînd de la această descoperire, evoluţia devine deodată foarte rapidă. Sîntem cu toţii în faţa unui perete: acel perete făcut din toate materialele acumulate încetul cu încetul, astăzi ridicate în faţa noastră, prin care fiecare încearcă să-şi găsească o trecere; o caută fiecare după intuiţia sa personală ».

Honegger nu este de acord cu serialiştii: ei îi fac impresia unor condamnaţi care, după ce şi-au rupt lanţurile, şi-au legat de picioare pietre de o sută de kilograme ca să alerge mai repede. Polifonist convins, nu este totuşi de acord cu neglijarea rezultatului armonic al liniilor melodice suprapuse; nu trebuie să uităm că publicul aude muzica vertical, spune el. I se pare că Alban Berg a reuşit pentru că nu a aplicat riguros dogma serială. Îl admiră pe Messiaen, dar i se pare că sistemul pe care acesta şi-l defineşte în *Technique de mon langage musical* mai mult îl apasă pe compozitor decît îl ajută şi că excesivele rafinamente ritmice sînt spectaculoase pe hîrtie, dar rămîn imperceptibile urechii. De asemenea i se pare că notarea ştiinţifică a *rubatoului* este o himeră, putînd fi suplinită de sensibilitatea bine orientată a interpretului. Nu se revoltă împotriva muzicii concrete şi i se pare că organizarea sonoră a zgomotelor poate da rezultate interesante, dar numai ca adjuvante pentru teatru sau cinematograf.

Concluzia ar părea cam nihilistă. Lui Honegger i se pare că mergem inevitabil către pieirea muzicii. Nu e de acord cu aceasta nici Gavoty, care, în încheierea volumului, îi adresează o scrisoare deschisă, nu sîntem de acord nici noi, care ne străduim să deslușim încotro se îndreaptă adevărata muzică. Şi pînă la urmă găsim chiar în cărticica lui Honegger fraze înţelepte ca acestea: « Există, mi se pare, două categorii de compozitori: cei care au îndrăzneala să aducă pietre noi pentru înălţarea edificiului; cei care le-au modelat, le-au pus la locul lor şi au zidit bordeie sau catedrale. Pentru primii, treaba e terminată, pînă se descoperă alte intervale: sferturi, treimi, zecimi de ton. Pentru ceilalţi, căutarea poate să continue în măsura în care au ceva de spus. . . ».

ALFRED HOFFMAN

TREI LUCRĂRI INEDITE DE THEODOR FUCHS

Aşa precum George Enescu crease şcoala naţională de compoziţie, dînd la iveală primele lucrări reprezentative ale muzicii simfonice şi de cameră româneşti, Mihail Jora, înmănunchind eforturile creatoare depuse pînă la el, devine făuritorul baletului naţional, al cărui reprezentant de frunte a rămas şi prin lucrările sale recente în acest domeniu. Lui Jora i se alătură nume ca ale lui Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Mircea Chiriac şi alţii, care în decursul anilor au sporit repertoriul de balet prin creaţii de înalt nivel artistic. Încercările existente pînă la consolidarea genului în această formă de reală valoare artistică alcătuiesc fondul tradiţional, modest, dar important din punctul de vedere al istoricului evoluţiei sale.

Ivirea destul de tîrzie a acestei complexe modalităţi artistice (baletul apare în arta noastră către sfîrşitul secolului al XIX-lea) este legată de întregul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

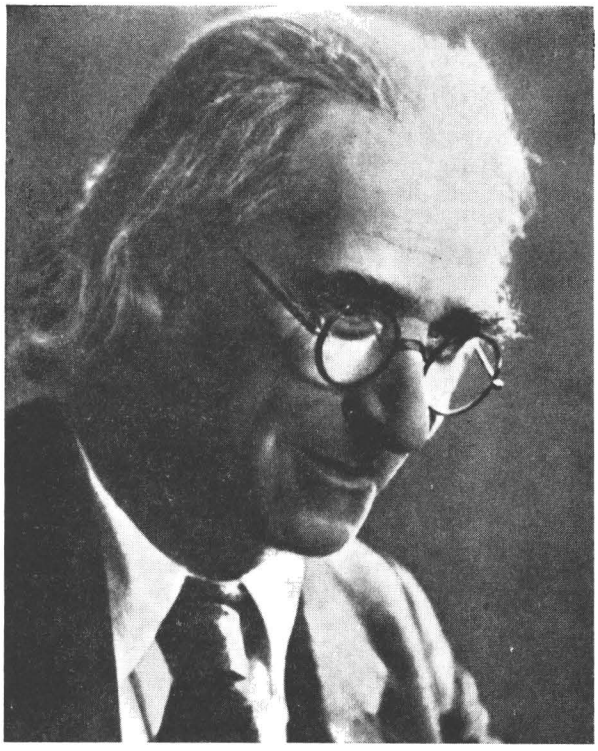


Fig. 1 — Theodor Fuchs

proces de formare al muzicii culte româneşti, proces care are loc în răstimpul veacului trecut. În dezvoltarea baletului, etapa de început se caracterizează prin apariţia unor lucrări care constituie un prilej de aducere în scenă a dansurilor din saloanele vremii în împletire cu cele populare. Caracterul de suită se impune în acest fel, fapt care exclude implicit existenţa vreunui conflict dramatic propriu-zis în primele realizări ale genului. Predomină forma divertismentului şi cele înrudite cu nenumăratele tipuri ale spectacolului de teatru muzical din vremea respectivă: tablourile alegorice şi naţionale, feeria, fantezia, melopeea, revista etc. În consecinţă, primele încercări ni se prezintă sub aspectul unor forme precursoare, neluînd încă o consistenţă caracteristică genului de balet. Abia către deceniul al 2-lea al secolului nostru se conturează cele dintîi creaţii mai complexe. Pentru etapa iniţială sînt reprezentative lucrări ca *Doamna de aur* de L. Wiest şi A. Maywood, *Cîntecul pădurii* de C. Dimitrescu, *Tablourile etnografice* şi *« scenele lirice »* ale lui T. Brediceanu şi în urmă *Ileana Cosînzeana* de I. N. Ottescu.

În această primă perioadă, considerată pînă la apariţia baletului joresc (1928), se încadrează şi cele trei lucrări recent descoperite ale lui Theodor Fuchs [1]. Elaborate între anii 1890 şi 1926, *Cupidon*, *Păunaşul Codrilor* şi *Dunărea noastră* marchează nu numai o sporire a repertoriului vremii, ci indică trei trepte în evoluţia genului. Prin ultima creaţie, *Dunărea noastră*, compozitorul face un vădit progres în ce priveşte consolidarea unei forme mai avansate. Astfel, Theodor Fuchs este primul care depăşeşte acel stadiu iniţial în dezvoltarea baletului românesc. Caracterul subiectului şi forma muzicală determină un nivel încă neatins pînă acum în creaţiile de balet. Din punctul de vedere al stilului muzical, Fuchs, deşi creează în plin secol al XX-lea, rămîne legat de curentul romantic al sfîrşitului veacului trecut, iar muzica sa păstrează, în ansamblu, aceeaşi amprentă caracteristică grupului de compozitori consideraţi « înaintaşii muzicii româneşti ».

Născut în mica localitate Sessin din Cehoslovacia la 4 februarie 1873, Fuchs vine în România la vîrsta de trei ani, cînd familia se stabileşte la Bucureşti, tatălui său oferindu-i-se un post de cîntăreţ. Crescut într-un mediu artistic, din fragedă copilărie Theodor este îndrumat către muzică: la vîrsta de 4 ani primea de la tatăl său lecţii de pian şi asimila primele cunoştinţe de teorie muzicală. După studiile întreprinse cu succes la Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Bucureşti sub direcţia lui Eduard Wachmann (doi ani), Theodor Fuchs îşi desăvîrşeşte pregătirea la Conservatorul din Viena, timp de şase ani. Celebrul pianist Alfred Grünfeld a fost acela care l-a povăţuit să aleagă acest centru muzical pentru completarea educaţiei sale artistice. Aici a fost elevul lui Wilhelm Rauch la pian, Adolph Prosniz la teoria şi istoria muzicii, Franz Crese la armonie, Robert Fuchs la contrapunct şi Johan Nepomuk Fuchs la compoziţie. Făcînd mari progrese, la un moment dat a existat posibilitatea de a orienta talentatul pianist spre o carieră de « copil minune ». Datorită însă tatălui său, Theodor este îndrumat către o serioasă şi multilaterală pregătire profesională. Faptul a avut repercusiuni asupra întregii activităţi de mai tîrziu a lui Fuchs şi mai cu seamă asupra creaţiei sale. Reîntors în ţară, el se impune imediat ca unul dintre cei mai zeloşi animatori ai vieţii concertistice româneşti. Apărînd ca solist al orchestrei Ministerului Instrucţiunii (interpretînd mai cu seamă lucrări ale compozitorilor autohtoni: Ştephănescu, Caudella, Cosmovici, Cuclin, Enescu) sau ca preţuit acompaniator al marilor artişti români şi străini, Fuchs s-a afirmat ca una dintre figurile proeminente ale artei interpretative din ţara noastră, căreia i-a dat un imbold deosebit de-a lungul deceniilor. Pentru artiştii din ţară, care întîmpinau în acea vreme mari greutăţi în încercările lor de a se afirma, Theodor Fuchs a fost pianistul acompaniator de înaltă clasă, care, secondîndu-i, le-a înlesnit drumul spre glorie. Printre aceştia se aflau Popovici Bayreuth, Elena Teodorini, Hariclea Darclée, George Niculescu-Basu, George Folescu şi alţii.

Împreună cu George Enescu, el a alcătuit, în nenumărate ocazii, un cuplu ideal de interpretare a repertoriului muzicii de cameră. Primele decenii ale veacului nostru cunosc o intensificare a turneelor făcute în ţară de unii interpreţi de faimă mondială. Fuchs, cu recunoscutul său prestigiu, îi va acompania în majoritatea cazurilor. Numele său se alătură unor artişti ca Thibaud, Ysaye, Kreisler, Huber-

[1] Lucrările ne-au fost puse la dispoziţie de către soţia compozitorului, Olga Fuchs, prin a cărei grijă au fost păstrate şi căreia îi adresăm mulţumirile noastre şi pe această cale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mann, Marteau, Popper, Karl Flesch, Alexanian, Feuerman sau Mişa Elman. Generaţii şi generaţii de muzicieni şi oameni de artă au asociat poetica figură a lui Theodor Fuchs de progresul muzicii şi al vieţii de concert româneşti.

Îmbinînd, de la începuturile carierii sale artistice, activitatea interpretativă cu cea componistică, Theodor Fuchs este autorul unei impresionante şi vaste creaţii, rod al unei munci pasionate de o viaţă întreagă. Ea cuprinde, printre altele, trei rapsodii, două simfonii, trei concerte, 14 sonate, un cvartet, un cvintet, piese pentru diferite instrumente, lieduri, şase opere şi operete, patru balete etc. Multilateralitatea muzicianului se reflectă şi în preocupările sale pedagogice şi muzicologice. Contribuţiile sale în aceste domenii sînt cuprinse, respectiv, într-o metodă pentru pian şi 48 de studii, în articole, conferinţe, precum şi în editarea revistei *Arta muzicală*.

Din cele patru balete scrise de Fuchs s-au regăsit trei: *Cupidon*, *Păunaşul codrilor* şi *Dunărea noastră*. Cel de-al patrulea, intitulat *Din timpul Macabeilor pînă în timpul de azi*, este pierdut. Theodor Fuchs apare ca un compozitor prin excelenţă romantic; alegerea libretelor, care invită la imagini de feerie, de vrajă, în care se menţin baletele sale, o confirmă. În creaţiile lui Fuchs, ca şi în « baletul romantic », acţiunea se desfăşoară pe două planuri, imaginînd o lume terestră şi una de vis. Supranaturalul se alătură cu naturaleţe conflictelor de viaţă reală. Muzicologul este atras de semnificaţia profund umană pe care, prin intermediul legendarului, a fantasticului, o va comunica auditorului. Astfel structurate, subiectele respective au generat şi o muzică de factură romantică. Este o trăsătură generală a creaţiei lui Fuchs, romantismul său apărînd ca o tîrzie continuare a acestui curent, ce-şi aflase un prielnic teren de dezvoltare în veacul trecut la noi în ţară.

Raportul de concordanţă dintre construcţia literară şi cea melodică trebuie urmărit şi în creaţia de balet. Vorbind despre textele care însoţesc baletele lui Fuchs, remarcăm un nivel poetic mai scăzut, care, în *Cupidon* (text de Miron Paltin) şi *Păunaşul codrilor* (libret de N. N. Lenguceanu), deservesc în mare măsură pe compozitor. Libretele acestor două lucrări se menţin în sfera basmelor, aduc eroii legendelor populare, fauni, vrăjitori, îngeri, zîne, diavoli şi alte personaje fantastice, alături de domniţe, ţărăncuţe, ciobănaşi. Nu este vorba nici de un conţinut de mare forţă dramatică, nici de o dezvoltare în acest sens.

O lume reală, cu implicaţii mult mai complexe, care aduce prin problematică accente de real dramatism, este evocată de muzician în *Dunărea noastră*, cu libretul elaborat de el însuşi.

Din punct de vedere muzical se desprinde cu claritate faptul că autorul urmăreşte cu fidelitate acţiunea scenică. Nu numai atît, dar compozitorul apare foarte preocupat, chiar pasionat, de modul de prezentare scenică, de problemele regizorale. În acest sens este de remarcat precizia indicaţiilor de punere în scenă, de montare, decor, costum, de mişcare şi dispoziţie în spaţiu pe care le face Fuchs. Sincretismul genurilor componente ale acestei arte pare să stimuleze în mod deosebit inspiraţia sa.

Prima lucrare, scrisă în anul 1890 şi intitulată iniţial *Departe... în raiul iubirii* [2], este un balet feeric în două acte; compozitorul i-a schimbat apoi titlul în *Cupidon*. Există o etapă iniţială în dezvoltarea baletului românesc, în care — ca şi în primele lucrări de balet apărute în lume — se păstrează o puternică legătură cu arta cîntului şi a declamaţiei. S-au creat atunci forme lirico-dramatice mai greu de definit ca făcînd parte dintr-un gen sau altul. Baletul feeric este, într-o mare măsură, caracteristic fazei acesteia de început. *Cupidon*-ul lui Fuchs s-ar afla între revistă, feerie şi balet, în mod evident apropiat de repertoriul teatral al vremii. Fără a dezvolta o acţiune propriu-zisă, baletul feeric *Cupidon* este structurat după modelul baletului de numere. Suportul literar constituie doar un pretext pentru montarea numerelor de balet în care fantezia, servită de decor, are rol principal. Autorul foloseşte declamaţia, corul, ariile şi coregrafia pentru a întregi nararea muzicală. Este, în fapt, un imn închinat iubirii, o întruchipare a farmecului dragostei care asigură fericirea şi pacea oamenilor. În acest meleag de poezie în care iubirea e stăpînă, păsări, flori, copii, adulţi şi bătrîni, toţi şi toate se iubesc:

« Acolo nu e vrajbă, ură, răzvrătiri ori chiar
războaie
E viaţa-n tot uşoară, unde Dragostea şi Pacea e
preţioasa ei comoară ».

Ideea de armonie şi pace între popoare este scumpă autorului, care o propagă în mai toate creaţiile sale lirice. Fantezia şi feericul, iată atmosfera pe care o creează muzica, urmărind să redea ambianţa « visului » înscenat. Theodor Fuchs reuşeşte să contureze astfel cadrul în care se desfăşoară baletele sale.

Rămînînd la nivelul muzicii de scenă a sfîrşitului de veac trecut şi al operetelor în care este prezentă nuanţa *singspiel*-ului vienez, melodica lui *Cupidon* este facilă, suavă, uneori puţin dulceagă. Un divertisment, fără mari problematici, pe numerele dansurilor imaginate, care în împletirea lor iau — ca formă — aspectul unei desfăşurări ciclice [3]. Cu această lucrare Theodor Fuchs păşeşte pe o primă treaptă a evoluţiei genului, pe care o depăşeşte în viitoarele două lucrări, ce poartă menţiunea sugestivă « balet şi pantomimă ».

Un compozitor de muzică de balet trebuie să fie înzestrat cu un simţ scenic deosebit de dezvoltat, să aibă puterea de a cuprinde în acţiunea muzicală

[2] Se păstrează numai reducţia pentru pian a acestei lucrări.

[3] Un prolog anunţă desfăşurarea ce va urma. Apoi o succesiune de numere de duo şi ansamblu de balet: *Dansul fetiţei cu băieţelul ; Baletul copiilor ; Dansul fetei cu pescarul ; Baletul mixt al pescarilor ; Dansul balerinei cu maestrul de balet ; Baletul păsărilor maritime ; Solo voce ; Baletul florilor ; Pantomima ţărăncuţei ; Dansul ţărăncuţei cu ciobănaşul ; Baletul de ţărani şi ţărăncuţe ; Solo voce ; Baletul bătrînilor ; Dansul zînei iubirii cu dracul ; Dansul lui Făt-Frumos cu zîna iubirii ; Corul îngerilor ; Dansul perechii române.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi elementele vizual-decorative, şi plasticitatea imaginii coregrafice. Fuchs a fost dotat cu aceste calităţi; apare evidentă încercarea sa de ilustrare a îngemănării artelor componente ale baletului prin muzică. Deja în *Păunaşul codrilor*, scris în 1924, se remarcă un progres, deşi încă se impune apropierea de feeria scenică. Libretul păstrează unitatea de acţiune în expunerea datelor; se poate vorbi de o desfăşurare în crescendo, de existenţa unui punct maxim al tensiunii şi de o rezolvare a conflictului. Aceste elemente ale tehnicii dramatice favorizează şi închegarea muzicală a unei forme împlinite a baletului românesc din acea vreme. La baza subiectului stă un basm cunoscut din literatura epocii [4]. Mai bogat în semnificaţii, subiectul din *Dunărea noastră* [5], scris în 1926, contribuie la realizarea muzicală a unei forme mai evoluate, vădit adîncite şi cu sens mai profund.

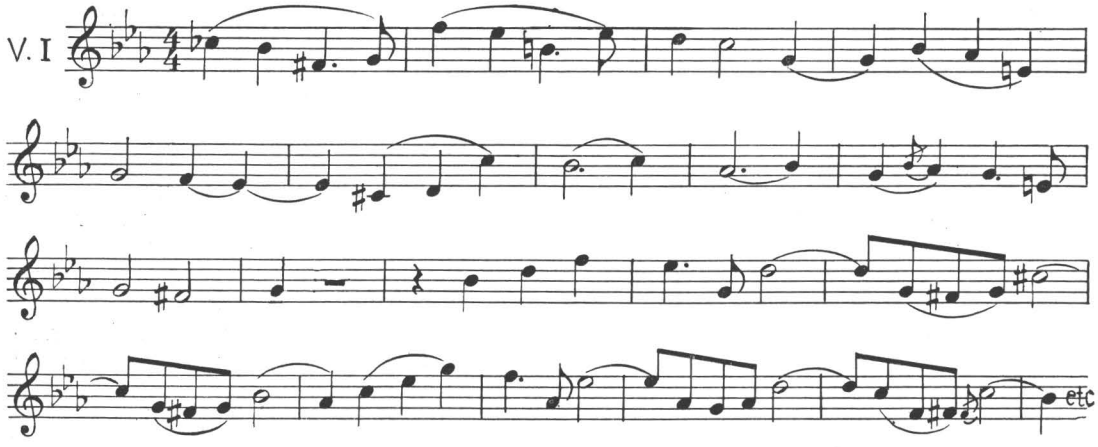
Fuchs compune — în aceste două balete — o muzică evocatoare, în care naturaleţea melodică şi echilibrul formei sînt dominate de suflul liric ce învăluie întreaga sa creaţie. Descoperim aceeaşi preocupare pentru culoare, pentru ilustrativ şi mai ales pentru reliefarea caracterelor umane. Din maniera în care abordează Fuchs baletul se desluşesc cu uşurinţă, pe lîngă influenţa romantismului vienez, însuşirea tradiţiei înaintaşilor muzicii româneşti, care merge mînă în mînă cu încercarea de introducere a folclorului orăşenesc în arta cultă.

Forma celor două balete se menţine după modelul clasic: dacă *Păunaşul codrilor* se deschide cu tradiţionala Uvertură (în formă de sonată) menită să prezinte rezumativ acţiune şi eroi, *Dunărea noastră* porneşte cu un Prolog, care ne plasează în plină forfotă a satului dunărean în sărbătoare. Acţiunea ambelor lucrări se consumă apoi în decursul celor două acte, părţi sau scene.

Theodor Fuchs are o mare uşurinţă în tehnica compoziţională; mijloacele sale, deşi nu de un prea vast şi diferenţiat registru, îşi găsesc justificarea şi unitatea stilistică prin subordonarea lor exprimării unui anumit conţinut. În *Păunaşul codrilor*, autorul utilitează teme de caracterizare a eroilor, care sînt îndeaproape înrudite cu laitmotivele. Ideile muzicale exprimate prin teme sau motive conducătoare capătă o evidentă semnificaţie programatică, integrîndu-se cu destulă uşurinţă în contextul larg melodic. Compozitorul este bine servit în acest sens de acele, să le numim « laitmotive scurte », care aduc o contribuţie sensibilă în realizarea echivalentului muzical al structurii dramatice.

Din punctul de vedere al temelor şi motivelor cu caracter de laitmotive, în *Dunărea noastră* realizarea apare sub un aspect cu totul diferit. Aici temele nu se mai referă numai la reprezentarea unui anumit erou. Întreaga dezvoltare muzicală se află în raport direct cu dramatismul subiectului, amploarea conflictului, varietatea personajelor şi a sentimentelor exprimate în decursul baletului. De aici decurge, evident, un nivel mai înalt al creaţiei lui Fuchs în acest al treilea balet.

Ca mai toţi creatorii epocii, şi Theodor Fuchs se sprijină uneori pe anumite modele străine. Această influenţă nu este însă în dezacord cu concepţia generală a muzicii sale, ea se integrează cu naturaleţe în compoziţia sa. De bună calitate apare astfel în *Păunaşul codrilor* tema domniţei, de factură schubertiană, care dovedeşte filiaţia cu un anumit tip intonaţional, dominat de nostalgic, de liric, în care autorul se simte la largul său. Această temă reprezintă cel mai bine pe compozitor, care are vădita tendinţă de a turna elementele abundente romantice în forme echilibrate:

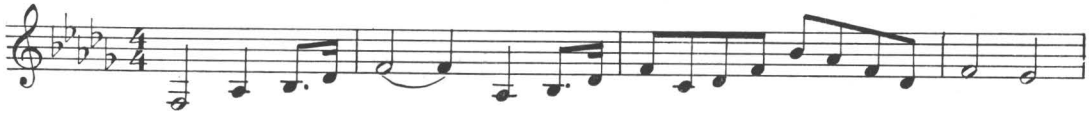


[4] Libretul de N.N. Lenguceanu, versificat în stilul popular, istoriseşte povestea unei domniţe îndrăgostite de Păunaşul codrilor. Ea se deapănă după tipicul « clasic » al genului: spovedania dragostei, apariţia banditului care, ajutat de vrăjitoare, încearcă să răpească pe domniţă, zîna bună care salvează pe cei doi îndrăgostiţi, Păunaşul întruchipare a victoriei « binelui asupra răului », deznodămîntul fericit prin « hora de cununie ».

[5] În linii mari, baletul se deschide cu panorama unui sat pitoresc de pe malul Dunării, cu « crîşma », iarmarocul, jocurile, negustoriile şi locuitorii săi. O corabie mare eşuează. Pescari şi ţărani sar în ajutorul naufragiaţilor. Sînt salvaţi oameni de mai toate naţionalităţile: greci, turci, mahomedani, indieni, ruşi, unguri, germani, francezi, polonezi etc. Un ţăran şi un lord caută să cîştige dragostea fetei unui pescar. În prima versiune, un episod iniţial prezenta grota de cristal, în care bătrînul Tata Danubiu, înconjurat de figuri ce reprezintă rîurile mari ce se varsă în Dunăre, primeşte reprezentanţi ai altor mari fluvii din lume. În versiunea a doua, episodul din grota de cristal capătă o altă semnificaţie. Toate fluviile mari s-au adunat într-un congres, punînd probleme la ordinea zilei. Acţiunea se completează acum cu apariţia inginerilor, a muncitorilor şi a maşinilor; accentul cade pe efortul de a realiza navigaţia spre mare. Lucrarea a fost intitulată iniţial *Princessa Dunării*, apoi *Dunărea calea popoarelor* şi în urmă *Dunărea noastră*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Înspirația de natură romantică este prezentă și în *Dunărea noastră*, ca de pildă în episodul ce urmează unui Andantino din tabloul II axat pe tema:



În *Păunașul codrilor* distingem unele analogii cu melodica ceaikovskiană *(Lacul lebedelor)* sau inspirată din liedul *Solvejg* de Grieg; iar în *Dunărea noastră*, în prima parte a baletului, o apropiere de melodismul lui Weber. Aceste influențe, care în raport cu economia generală dețin un procent redus, se alătură melodicii proprii care, chiar inspirată de anumite « modele », nu se poate confunda cu acestea, dovedind bunul gust și personalitatea compozitorului. Un exemplu în acest sens ni-l oferă tabloul II din *Dunărea noastră*, care, desfășurîndu-se pe o expresivă temă (în 3/4), comportă o prelucrare și o dezvoltare în care ritmica diversă, chiar complexă, și variațiile tonale conferă un caracter evoluat lucrării, mărturisind calitățile componistice ale autorului. Merită a fi subliniat, mai mult ca în celelalte balete, faptul că, deși abundă ritmul de 3/4, nici un moment compozitorul nu cade în păcatul valsismelor.

Muzicianul este atent mai cu seamă la elementul ilustrativ, la crearea atmosferei. Uneori, această preocupare face ca lucrările sale să nu fie ferite de un anumit convenționalism al genului liricodramatic, propriu veacului trecut. În arsenalul mijloacelor componistice ale lui Fuchs, tehnica progresiilor pare a fi printre cele mai apreciate. Abuzul de progresii îl duce însă uneori la o exprimare mai puțin originală, mai puțin expresivă.

Și în *Dunărea noastră*, un rol de seamă îl au progresiile. Folosite însă pentru o lărgire intervalică, ele capătă aici o forță cu mult superioară în exprimarea muzicală. În general, scriitura în *Dunărea noastră* este mult mai interesantă decît în lucrările precedente, mai variată și mai bogată în sensuri expresive. Același lucru îl putem constata și pe plan ritmic; întîlnim ritmuri mai evoluate, cu dezvoltări largi, tratate cu pricepere. Și totuși uneori ne împresoară același farmec al naivității, plutim din nou în atmosfera feerică. Compozitorul vibrează, se complace în această lume a fantasticului, chiar dacă nu crede în zîne și vrăji.

În *Păunașul codrilor* temele de caracterizare nu-și schimbă, în general, ritmul, profilul melodic sau de relații intervalice, ceea ce face ca ele să nu fie supuse unui proces bogat de variație. În asemenea cazuri, lipsa unor elemente prin care să se evite simetria frazării, accentuează monotonia construcției.

Dacă în *Păunașul codrilor* putem vorbi despre existența unui anumit dramatism, atunci trebuie subliniat că este mai curînd un dramatism « de efecte », și nu un dramatism de fond al substanței muzicale creatoare. Dezvoltările la care trece autorul în *Dunărea noastră*, intensa prelucrare a materialului muzical, desfășurările furtunoase care urmăresc firul acțiunii duc aici la un real sens dramatic al construcției.

Dezvoltarea sau travaliul tematic aduce, prin secvențare în ambele sensuri, prezența cromatismelor. Ele au o pondere importantă în ambele balete, dinamizările făcute în acest fel avînd un evident rol în limbajul muzical al lui Fuchs. În *Păunașul codrilor* sîntem în fața fenomenului de folosire a cromatismelor, în contrast cu lumea diatonică, fără însă a li se conferi un rol funcțional. Cromatizarea, în accepția obișnuită a termenului, adică procedeul de sensibilizare de la o treaptă la alta, apare ca un element ajutător de travaliu în sistemul diatonic care rămîne predominant. Neconstituindu-se într-un sistem clar de sine stătător, intervențiile cromatice rămîn la nivelul unor « treceri în game cromatice » care nu iau nici chiar consistența unor teme propriu-zise. Faptul creează o înăbușire a travaliului tematic; fără îndoială că utilizarea unor teme de structură cromatică ar fi dat o profunzime binevenită ideilor muzicale. Soluțiile facile pe care le alege compozitorul în maniera sa de dezvoltare sînt de natură să limiteze amploarea dramatică. Există intențiile unor curbe ascendente în dezvoltările lui Fuchs, porniri către intense desfășurări, dar ele sînt « rupte » brusc, creînd o suspensie ce sărăcește bogăția de expresie. Limitarea dramatismului apropie lucrarea de genul feeriilor. Cromatismele au în *Păunașul codrilor* funcții ilustrative, devenind fond sonor cu intenția de a sugera un anumit peisaj sau de a susține unele episoade prin funcția lor onomatopeică (freamătul pădurii, ciripitul păsărelelor, zbuciumul valurilor, goana în răpirea domniței, vrăjile ghicitoarei etc.). Fuchs folosește cu abilitate cromatismele pentru realizarea efectelor coloristice. Fluiditatea alunecărilor cromatice, încredințarea pasajelor respective unor instrumente sau grupuri de instrumente adecvate prin rezonanțele obținute contribuie în mare măsură la instaurarea acelei atmosfere de basm a baletelor sale.

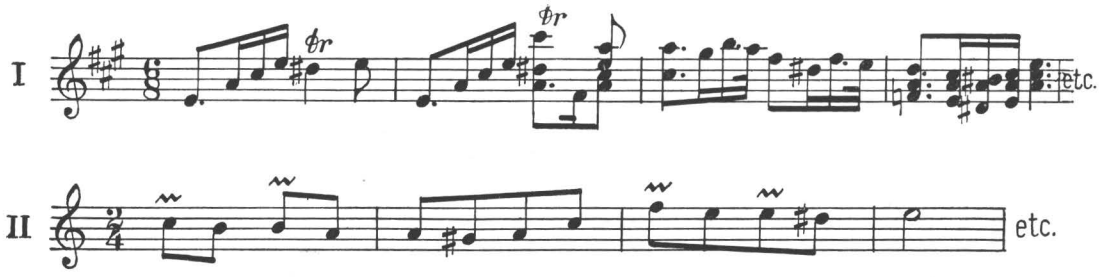
Și în *Dunărea noastră* cromatismele constituie un important element al tehnicii componistice a autorului. Dar ele iau cu totul alt aspect de data aceasta; nu mai au pur și simplu acel rol de « alunecări » cromatice, de umplere a unor goluri; aici ele sînt articulate pe teme care au o reală semnificație în desfășurarea acțiunii. Dezvoltările autentice în cromatisme structurate pe idei bine definite dovedesc o concepție creatoare mult mai avansată decît în lucrarea antecedentă. De asemenea, în *Dunărea noastră* se impun foarte interesante încercări de prelucrare tematică, care mărturisesc urmărirea unor principii de dezvoltare de către compozitor.

Înaintașii școlii românești, ca și prima generație a creatorilor de la începutul veacului nostru, au depus toate eforturile în vederea consolidării bazelor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

stilului național. Theodor Fuchs nu rămîne în afara acestor tendințe. Compozitorul își pune problema caracterului popular al muzicii chiar de la prima sa încercare, baletul feeric *Cupidon*. Ca element mai interesant, din acest punct de vedere, întîlnim aici variația metrică. De data aceasta, autorul se apropie de izvorul folcloric mai mult prin structura sa ritmică decît prin cea melodică. Este astfel concludentă alternanța măsurilor de diferite tipuri, printre care cea de 6/8 întîlnită foarte frecvent este menită să dea multor pasaje o adecvată prospețime[6]. În unele episoade se întîlnesc și intonațiile populare, de scurtă respirație, care coincid, de cele mai multe ori, cu prezența eroilor din lumea reală. *(Dansul fetei cu pescarul* sau *Dansul maestrului de balet cu balerina)*. Alteori, compozitorul nu reușește să se apropie de spiritul popular decît prin unele formule de acompaniament.

Un pasaj în care tematica românească apare și se dezvoltă în mod adecvat este *Baletul de țărani și țărăncuțe*, bazat pe două idei muzicale:



ce aduc melodica horelor noastre populare. Mai amintim tema *Dansului lui Făt-Frumos cu zîna iubirii*, în care efecte mai deosebite se datoresc conturului cromatic și salturilor de secundă mărită. Aceasta reprezintă cu multă plasticitate tipul melodic din baletul feeric *Cupidon*:

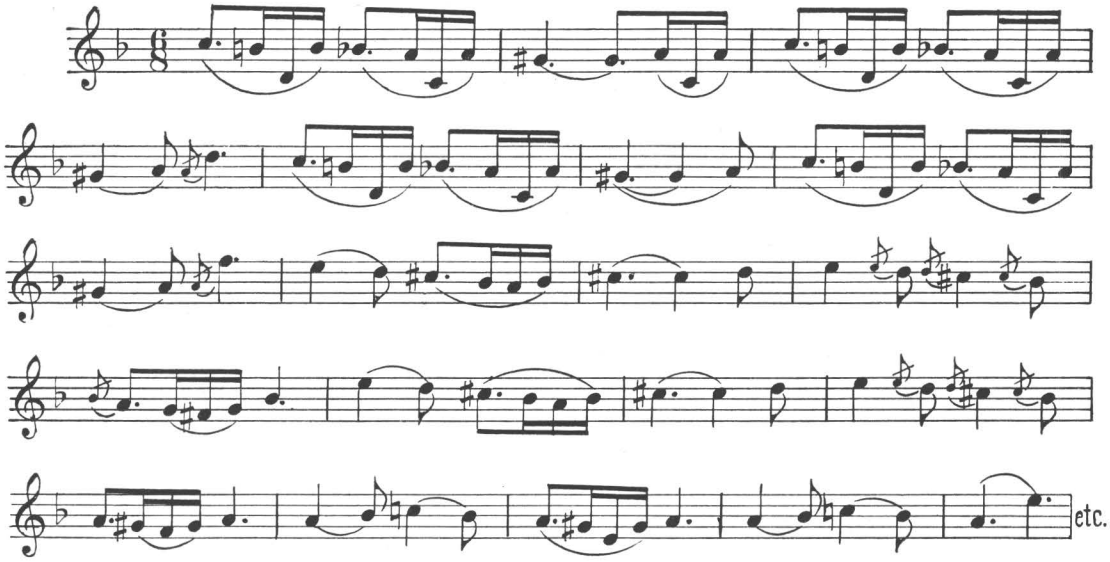
În *Cupidon*, tematica de inspirație românească se ridică la un nivel ce depășește, în genere, stadiul muzicii de scenă de la sfîrșitul veacului trecut, considerată din acest punct de vedere.

În următoarele două balete-pantomimă răzbat de asemenea ecourile muzicii populare orășenești; se conturează o tematică impregnată de autenticitatea folclorului reprezentativ pentru sfîrșitul secolului al XIX-lea. Astfel, în *Păunașul codrilor*, în finalul uverturii, autorul aduce capul temei din cunoscutul joc popular *Banul Mărăcine* într-un « joc » canonic expus de violina I, oboi, flaut:

din prelucrarea căruia trece într-un veritabil Tempo di Hora desfășurat pe un fragment al temei de caracterizarea vrăjitoarei, care încheie uvertura într-un pregnant tutti. În dezvoltarea temei vrăjitoarei Rada, aspectul lăutăresc se impune prin întreaga structură ritmică și muzicală. Aceste asemănări se întăresc prin introducerea secundei mărite și a apogiaturilor, ca și prin încadrarea în măsura de 6/8, analogă cu anumite celule metrice din creația populară. Tempoul de horă derivat din tema Radei se generalizează prin tratarea dată de compozitor, constituind un model al felului în care Fuchs înțelege să dea un « caracter național » muzicii sale:

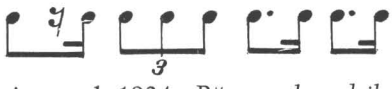
[6] În *Baletul copiilor* se succedă măsurile 2/4, 3/4, 4/4. *Dansul fetei și al pescarului* în 6/4 și 6/8. *Baletul mixt al pescarilor* în 2/4 și 6/8. *Dansul maestrului de balet cu balerina* se termină în 4/4 și 6/8. *Baletul păsărilor maritime* evoluează pe 4/4, 2/4, 4/4, 3/4. *Pantomima țărăncuței* trece prin 6/4, 2/4, 6/8, 2/4, 4/4 și a.m.d.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Vrăjile Radei inspiră pe compozitor în acelaşi sens al unei prelucrări muzicale în spirit popular. Astfel, în rondoul intitulat « satanic » (care de altfel nu are nimic cu forma propriu-zisă de rondo), el dezvoltă o tematică ce dovedeşte, prin ritmicitate, prin accentele de joc, prin apogiaturile strecurate, o vizibilă filiaţie cu muzica populară:

În scena I din aceeaşi lucrare, în Allegretto (vivace), este prelucrată o idee muzicală cu puternic caracter dansant, construită pe ritmica unor dansuri dobrogene:



Terminat în anul 1924, *Păunaşul codrilor* este elaborat în perioada în care autorul era stabilit la Galaţi. Este probabil că aici a avut prilejul să cunoască folclorul dobrogean pe care încearcă a-l introduce în acest tablou.

Către sfîrşitul lucrării, ritmurile populare devin tot mai imperative, difuzîndu-se în întreaga partitură orchestrală. Mai remarcăm prezenţa temei *Anei Lugojana*, cunoscută mai cu seamă din prelucrarea ei corală:

Distingem apoi apariţia unor fragmente ritmice-melodice din semnificativa *Hora Unirii*. Compozitorul trece la o amplă dezvoltare a acestei tematici, în care antrenează toate grupurile instrumentale cu care va intra în finalul Tempo di Hora. *Hora Unirii* în toată amploarea ei este folosită drept concluzie a lucrării, simbolizînd, în raport cu acţiunea baletului, victoria binelui asupra răului, încununînd deznodămîntul fericit al povestirii (vezi pag. 142).

În *Dunărea noastră* se evidenţiază de asemenea intenţii de creaţie în spirit popular. Aşa, de pildă amintim că *Prologul* se desfăşoară în ritmica şi melodica sîrbelor. Prima parte a baletului se încheie cu un mănunchi de dansuri pe o tematică ce comportă o frumoasă dezvoltare orchestrală. Din aceste dansuri, primele două sînt de inspiraţie românească (vezi pag. 143 şi 144) al treilea fiind un dans german.

Din punct de vedere ritmic, în tabloul II autorul dă o şi mai mare importanţă variaţiei pe care o reliefează printr-o abilă antrenare a întregului corp orchestral. Faptul că se insinuează o variaţie ritmică în chiar cadrul frazelor ce respectă principii clasice face să se resimtă o anumită structură asimetrică, care contribuie la caracterul popular al creaţiei. (Procedeul l-am întîlnit într-o formă incipientă în lucrarea *Cupidon*). În legătură cu inspiraţia de natură folclorică a lui Fuchs este interesant de remarcat că el utiliza cîntecele populare pe care le găsim prezente şi în lucrări de început ale lui George Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

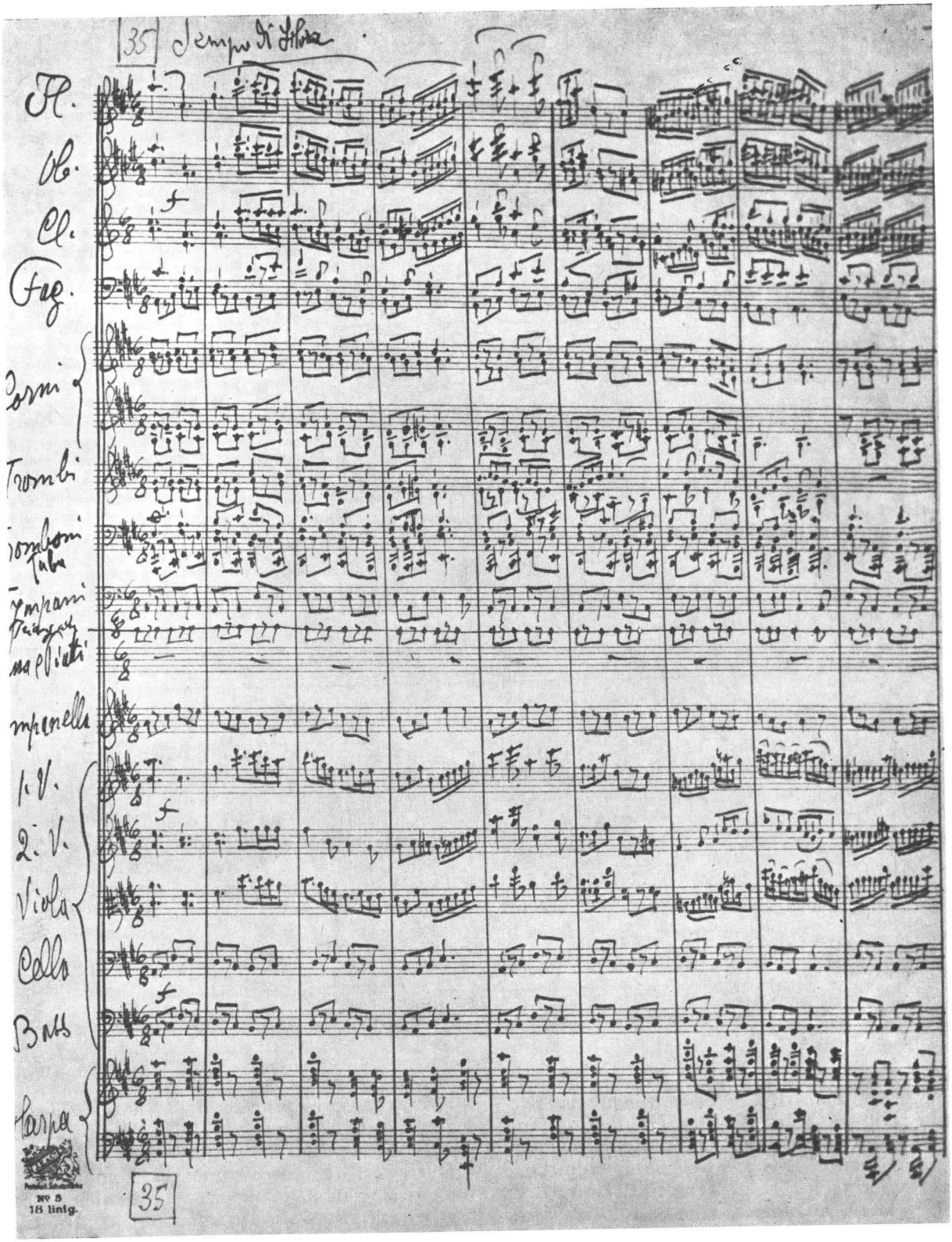


Fig. 2. — Finalul din Păunaşul Codrilor, *pe tema* Horei Unirii. *Mss. original.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

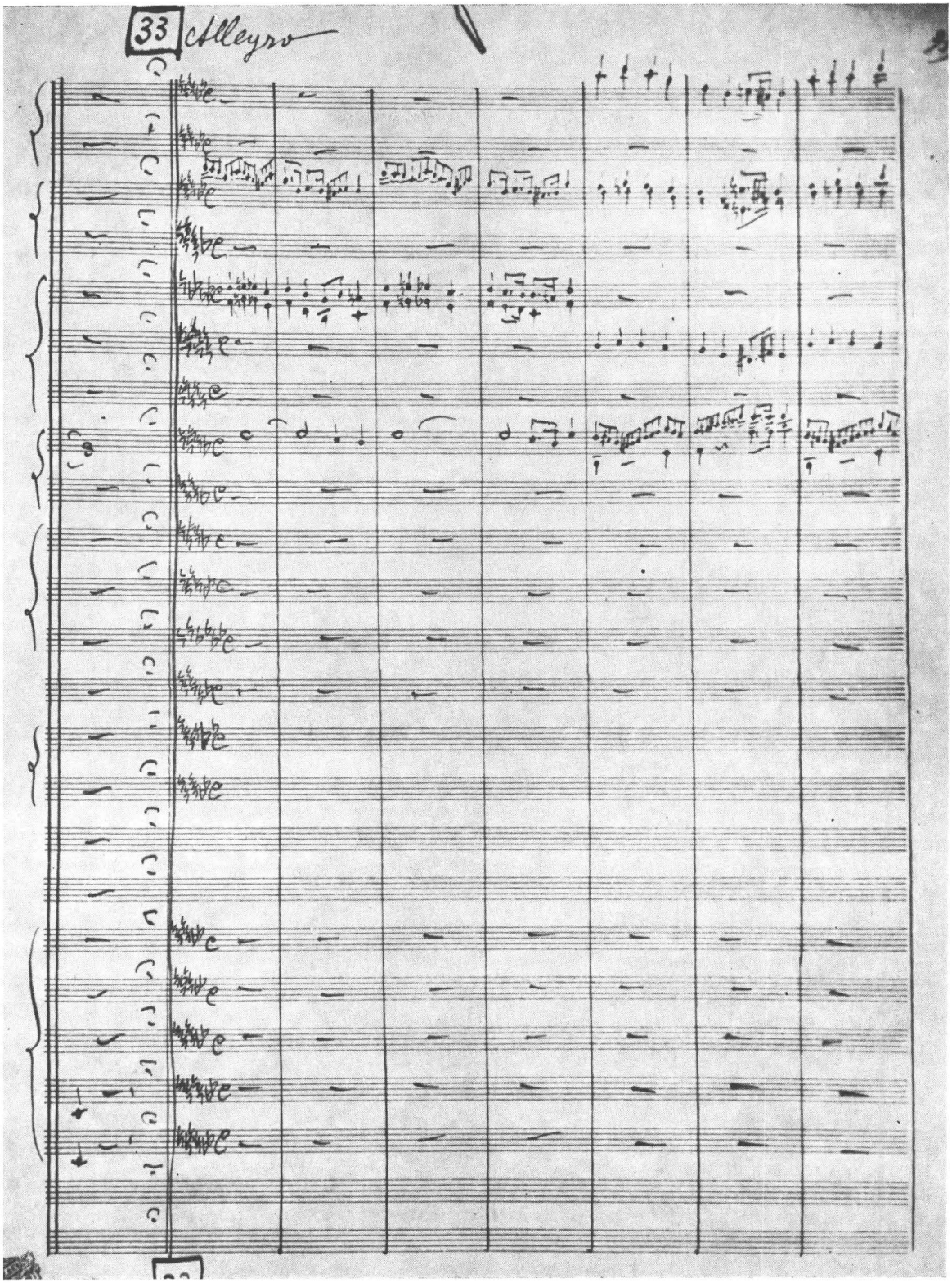


Fig. 3. — Primul dans românesc. Mss. original.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

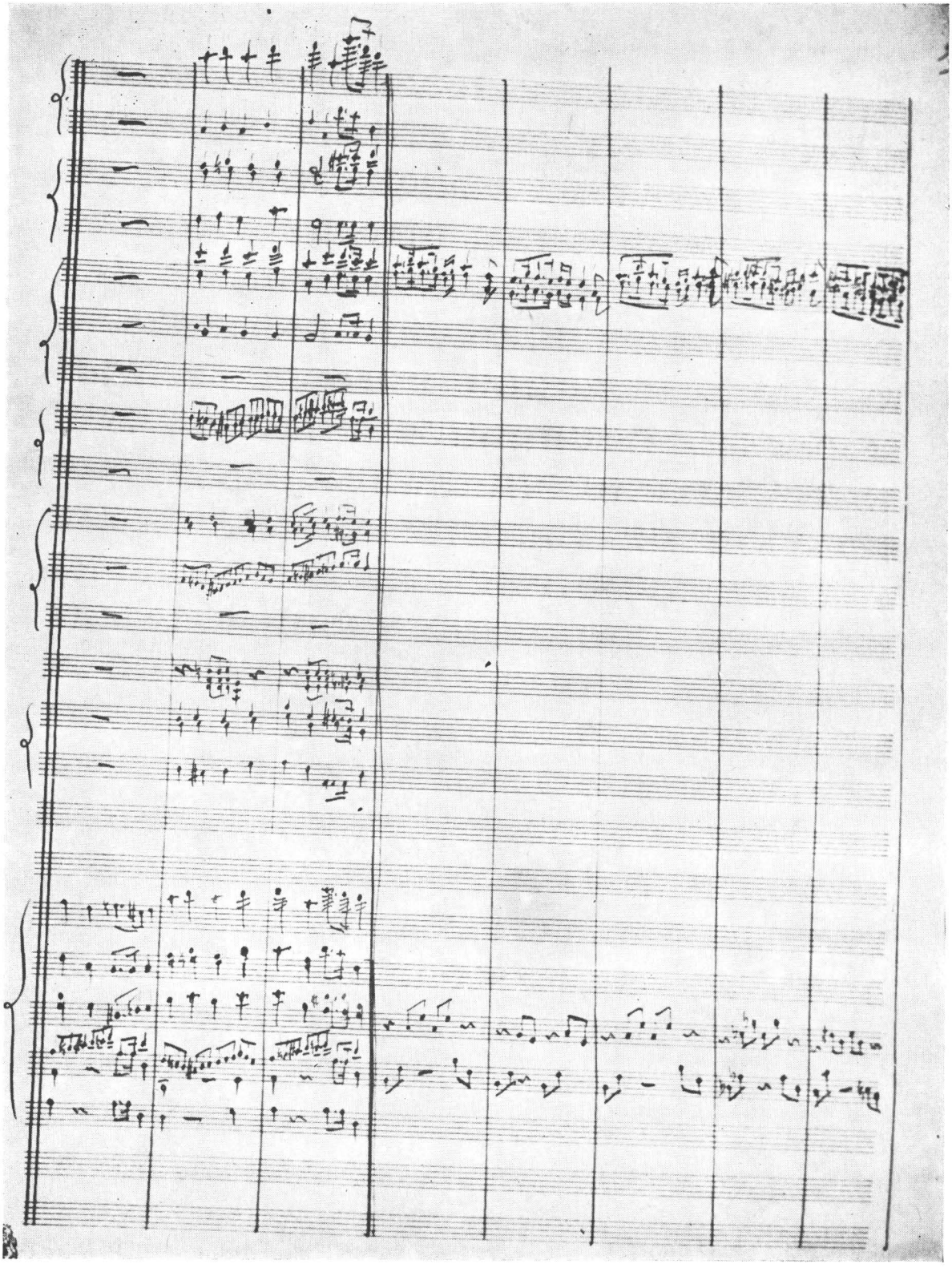


Fig. 4 — Al doilea dans românesc face o prelucrare a Banului Mărăcine. *Mss. original.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Theodor Fuchs a reluat baletul *Dunărea noastră* în ultimii ani ai vieţii sale, încercînd să-i dea un conţinut mai apropiat de realităţile zilelor noastre. Faptul este confirmat, pe lîngă schimbările din libret, şi prin acea că aflăm, în partitură, unele încercări de completare sau chiar de înlocuire ale anumitor părţi din vechea *Princessa Dunării*. Aceste fragmente datate 1950, 1953, reflectă preocuparea compozitorului de a aduce o tematică apropiată de intonaţiile cîntului nostru popular şi unele dansuri ca Ländler, Fandango, Vals, pentru a se apropia şi mai mult de ideea de pace, de ideea că *Dunărea noastră* este o cale a popoarelor lumii. Deşi lucrarea a rămas neterminată, semnificaţia ei nu este mai puţin importantă pentru perioada de început a baletului românesc.

Din punct de vedere armonic, în baletele sale, Theodor Fuchs nu-şi pune probleme prea complicate. Armonia sa simplă corespunde lumii tonale, clasice. Şi în acest domeniu se constată prezenţa tradiţiei. Elementele armonice sînt motivate pe plan muzical, de cele mai multe ori, prin dependenţa lor de melodie. Uneori se reliefează o încărcare armonică puternică (exemplu în Rondo satanic din *Păunaşul codrilor)*, prilej cu care compozitorul aduce acordul micşorat în scopul aceloraşi alunecări tonale, limbajul său armonic apărînd în consecinţă destul de limitat.

În ceea ce priveşte preocupările contrapunctice în scriitura lui Fuchs, ele se impun în unele fragmente care sînt tratate în stil fugat (ca episodul ce precedă încheierea tabloului I cu grupul celor trei dansuri din *Dunărea noastră*, sau veritabila expoziţie de fugă pe patru voci din finalul scenei I Laghetto din *Păunaşul codrilor)*.

Partitura de orchestră a lui Fuchs evidenţiază calităţile sale în mînuirea ansamblului. Orchestraţia este sobră, echilibrată; autorul dozează cu grijă diferitele instrumente soliste şi grupurile. Corzile alcătuiesc, în genere, fundalul sau au rol acompaniator; suflătorii au, de cele mai multe ori, efecte coloristice, iar realizarea variaţiilor tematice şi ritmice este încredinţată în mod succesiv tuturor instrumentelor.

Singurul balet al lui Fuchs pus vreodată în scenă a fost *Păunaşul codrilor*, care — după informaţiile pe care le deţinem de la familia compozitorului — a fost reprezentat în premieră la Galaţi în anul 1924.

Cele trei balete inedite ale lui Theodor Fuchs atestă dorinţa compozitorului de a folosi mijloacele de expresie şi trăsăturile stilistice personale în scopul făuririi muzicii româneşti de balet. Tradiţia genului ne apare astfel mai bogată decît pînă acum. Chiar dacă lucrările sale sînt astăzi, din multe puncte de vedere, depăşite, ele nu încetează să constituie un moment de pregătire al drumului pentru realizările urmaşilor. Limbajul acesta simplu, clasic, închide în el mult meşteşug şi mai cu seamă multă simţire. Uitarea n-ar trebui să cuprindă pentru totdeauna demnele începuturi ale muzicii noastre; tezaurul artistic ar trebui făcut cunoscut atît iubitorilor, cît mai cu seamă celor ce se consacră domeniului muzei Euterpe. Poate, în acest sens, un studio al Conservatorului în care să se execute lucrările de cameră şi simfonice, să se pună în scenă operete, opere şi balete ale înaintaşilor muzicii româneşti ar prilejui trecerea în revistă a celei mai vii şi instructive « istorii a muzicii româneşti ».

FERNANDA FONI

UN PROCES ŞI O NUNTĂ CU LĂUTARI PE VREMEA LUI VODĂ NICOLAE MAVROGHENI

Din epoca lui Vodă Mavrogheni ni s-au păstrat pentru istoria muzicii româneşti însemnările de călătorie ale scriitoarei engleze Lady Craven (Elisabeth Berkeley), soţia margravului de Anspach, intitulate *Călătorie în Crimeea şi la Constantinopol în 1786*. În această lucrare găsim o descriere amănunţită a muzicii instrumentale turceşti de la curtea voievodului Munteniei, pe care o găseşte « detestabilă ». Despre ţiganii lăutari se exprimă cu admiraţie: « Cîntecele lor fermecătoare ar face să danseze şi un buştean »[1].

Doi ani mai tîrziu, alţi lăutari tot din Bucureşti, poate unii din cei care încîntaseră urechile Ladyei Craven fac obiectul unui proces, consemnat într-un document datat 4 august 1788, aflat la Arhivele statului din Bucureşti, în « condica nr. 16 de anaforale întărite şi neîntărite din timpul domniei lui Nicolae Mavrogheni Voevod », fila 107 verso. Este vorba de o nuntă cu lăutari care a iscat o pricină înverşunată între doi dregători ai vremii şi anume între Marin, căpitanul agesc şi Nicolae, marele stegar spătăresc.

Ni se desvăluie cu această ocazie informaţii preţioase asupra rolului social al lăutarilor în oraşul Bucureşti şi al contactului lor cu autorităţile, pe vremea lui Niculae Mavrogheni Voievod.

Marin, căpitanul agiei, voind să-şi însoare fecirul, pe Gheorghe, s-a hotărît să facă nuntă cu lăutari, « la mahala la casa lui » cerînd în prealabil voie pentru lăutari dela « stăpînul său » dumnealui marele agă.

Totuşi, cînd căpitanul agiei, aşezat în capul mesei, dăduse drumul petrecerii şi bucuria mesenilor începuse să se încingă în sunetul muzicii lău-

[1] MILADI CRAVEN, *Voyage en Crimée et à Constantinople en 1786. Traduit de l'Anglois par M. Guedon de Berchère*, Londra, 1789, p.421: « On joua, pendant tout le souper, de la détestable musique turque; mais heureusement pour mes oreilles, elle étoit entremêlée de tems en tems par des chants des Bohémiens, dont les airs étoient délicieux & propres à mettre des souches en humeur de danser ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tarilor, intră în scenă, mosafir neaşteptat, Neculae, marele « stegar spătăresc, însoţit de streajă, după obicei ». Marele stegar al spătăriei, pe motivul că nu i s-a cerut voie şi « stăpînului său » marele spătar, « i-au rădicat lăutarii de i-au stricat masa,... la care avea neguţitori dă şădea la masă, care putea să dăruiască după cum este obiceiul doaozeci, treizeci dă lei ».

Cum negustorii plecaseră fără să plătească şi cum socrul mare nu mai putea începe nunta a doua oară, îşi « cere paguba de la numitul spătar ».

Despre împrejurările acestei pricini se ocupă « *Anaforaoa către măria sa vodă pentru stegarul cel mare spătăresc cu Marin căpitan agesc pentru pricina nunţii cînd ş'au însurat Marin căpitan pe fiesău Gheorghe* », semnată de paharnicul Constandin Cocorăscu.

Cum îşi justifică acţiunea marele stegar spătăresc? Spărsese doar nunta feciorului unui slujitor domnesc, căpitanul agiei, el însuşi avînd sarcina de a veghea şi la păstrarea ordinii publice; dar lăutarii cîntaseră « la nuntă şi nu la alte netrebnicii ». Măsura ridicării lăutarilor avea toată aparenţa unui act abuziv. Marin, căpitanul agesc, convins că i s-a făcut o nedreptate, s-a adresat cu plîngere divanului. Supărarea era cu atît mai mare cu cît între slujitorii agiei şi aceia ai spătăriei erau relaţii strînse de serviciu, amîndouă dregătoriile colaborînd în ce priveşte menţinerea ordinii în Bucureşti.

Întrebat de divan de ce a recurs la măsura atît de drastică a ridicării lăutarilor de la nuntă, marele stegar spătăresc se apără că n-a făcut aceasta din capul lui, căci « îndată au făcut veste la dumnealui vel spătar Niculache Mavrogheni », trimiţînd un ostaş, un nefer Ianache, « arătînd că la o nuntă sînt lăutari şi cum îi porunceşte, să-i ridice sau să-i lase să cînte şi însuşi acel Ianache nefer au adus poruncă dela dumnealui spătar cum ca să-i ridice, căci fiind mahala, acel cu nunta trebuia să vie să ia voe dela dumnealui, iar făr de voia dumnealui nici dă cum să nu pue lăutari, după poruncile ce sînt date de către măria sa vodă şi atunci după acea poruncă i-am rădicat ».

Divanul, cînd e să dea hotărîrea, pare a avea ezitări şi aceste ezitări oglindesc justiţia de clasă a vremii.

« Cînd stegaru, făr'de porunca dumnealui vel spătar ar fi rădicat lăutarii de la nuntă, ar avea oaresce vină » — scrie anaforaua. Aşadar, ridicarea lăutarilor de la nuntă ar fi fost ilegală, ar fi constituit un abuz şi ar fi constituit o vină pentru marele stegar spătăresc. Faptul devine însă legal « de vreme cînd însuşi au făcut veste la dumnealui vel spătar, cum că este nuntă şi dumnealui i-au poruncit să-i rădice lăutarii ».

Şi din moment ce marele spătar — care se întîmplase să facă parte din familia domnitorului Mavrogheni — era prea mare boier ca să fie vinovat, atunci vina a trebuit să fie numai a « păgubaşului . . . căci şezînd la mahala n-au luat socrul nunţii de la dumnealui vel spătar, . . . pentrucă dator era căpitan Marin ştiindu-se că şade la mahala şi mahalalele sunt asupra spătarului » — după rînduiala Pravilniceştii Condici, « de la dumnealui să fi luat voe, iar nu de la dumnealui vel aga ».

Nu trecuseră decît opt ani dela promulgarea Pravilniceştii Condici a lui Alexandru Ipsilante care în § 13 « Pentru judecătoria ot vel spătar» [2] şi în § 14 « Pentru judecătoria ot vel agă» [3] organiza colaborarea dintre cele două instanţe de judecată cu competinţă mai mult poliţienească.

Slujitorii din « breasla spătărească » apăreau la zile mari alături de slujitorii « breslei agieşti » în ceremonialul alaiurilor domneşti. Chiar la intrarea domnului Nicolae Mavrogheni în Domnie, la 15 mai 1786, în « *orînduiala alaiului Domniei după obieceiul ţării la intrarea în Bucureşti* » în alai, după steagul catanelor de ţară, urma breasla agiască şi apoi breasla spătărească. În ceremonialul scris care s-a păstrat, « căpitanii agieşti înarmaţi, cu tacâmul curat, pedeştri » precedau pe « vel aga cu podoaba după obiceiu », căpitanii spătăreşti înarmaţi, iar imediat după vel spătar urma « steagul cu stegarul i buciumul şi lefegii, cu prapore i trâmbiţe, tobă şi sirmaciu » [4].

Concluzia pe care o tragem este că lăutarii, plătind taxa vătaşilor puteau cînta la nunţi, cu condiţia unei autorizaţii prealabile de la vel aga, dacă nunta avea loc în oraş, şi de la vel spătar dacă avea loc la mahala. Petrecerea de la nuntă era prea intrată în obiceiul poporului. Ea data din timpuri anterioare creştinismului; biserica a trebuit s-o tolereze chiar atunci cînd în desfăşurarea ei lua aspecte puţin cuvioase. Chiar în timpuri cînd stăpînitorii se temeau de nemulţumirea poporului şi cînd se oprea întrunirea laolaltă a mai multor oameni, în cafenele, cîrciumi, la clevetiri, uneltiri sau la « alte netrebnicii », petrecerea la nuntă nu putea fi oprită fără a stîrni nemulţumiri şi revolte.

Un motiv determinant îl constituiau însă taxele pe cîntarea lăutarilor la nuntă pe care le percepea vătaful şi din care se înfrupta marele armaş şi domnia. Sub domnia lui Niculae Mavrogheni, marele spătar pare a fi extrem de exigent. Cîntecele de lăutari constituie motive de îngrijorare pentru domnie. Activitatea atît a spătăriei, cît şi a agiei oglindeşte o teamă deosebită faţă de nemulţumirea poporului. Nu se pot aduna oamenii la colţuri de stradă, nu se pot face discuţii în cafenele, în cîrciumi, cîntecul lăutarilor devine un lucru primejdios pentru ordinea publică.

[2] *Pravilniceasca Condică 1780*, ediţie critică. Edit. Acad. R.P.R., Bucureşti, 1957, p.74. «. . . are a judeca numai pricinile ce să întîmplă la mahalale şi între breslele sale, însă de furtişag, de preacurvie, de bătaia oamenilor celor proşti ce să întîmplă între dînşii, de beţivi, de cîrciumi, de înjurături. . . Nu judecă procese civile, ci numai ostăşeşti (= poliţieneşti) . . . una pentru lesnirea şi odihna lăcuitorilor celor proşti şi al doilea pentru mai buna petrecerea şi orînduiala mahalalilor ».

[3] *Pravilniceasca Condică* 1780, *op. cit.*, p.76. «. . . are să urmeze cu deopotrivă putere a judecătorii spătăreşti şi cu orînduiala aceia, afară din cealelalte toate cîte să cuvin la dregătoriia agii, ce este dator să urmeze cu dăsăvîrşită volnicie pentru bună orînduiala tîrgului, pentru eftinătate şi pentru a nu face vicleşuguri cei ce vînd ».

[4] Arh. at. Buc. Condica 17, f. 3 verso, vezi şi V. A. Urechia, *Istoria Românilor*, seria 1786—1800, vol. III, Bucureşti, 1892, p. 19—22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Politica lui războinică şi slugărnicia lui faţă de turci îl făcuse pe Mavrogheni foarte puţin popular. Ostilitatea lui faţă de ţările creştine, pregătirile sale de război, aviditatea lui de bani şi consecinţa lor firească — secătuirea ţării — creau nemulţumiri, care se manifestau de cîte ori se ivea prilejul[5]. Cîntecele lăutăreşti oglindind asemenea nemulţumiri puteau deveni satiră şi instrumente de luptă

La finele veacului al XVIII-lea orînduirea feudală era în descompunere.

Revoluţia franceză introducea în societatea românească fermenţii unor idei înnoitoare. Zorile unei vieţi noi apăreau şi pentru ţiganii lăutari, cei mai înaintaţi dintre semenii lor, mai pregătiţi pentru libertate.

În timpul răscoalei de la 1821, se spune că în

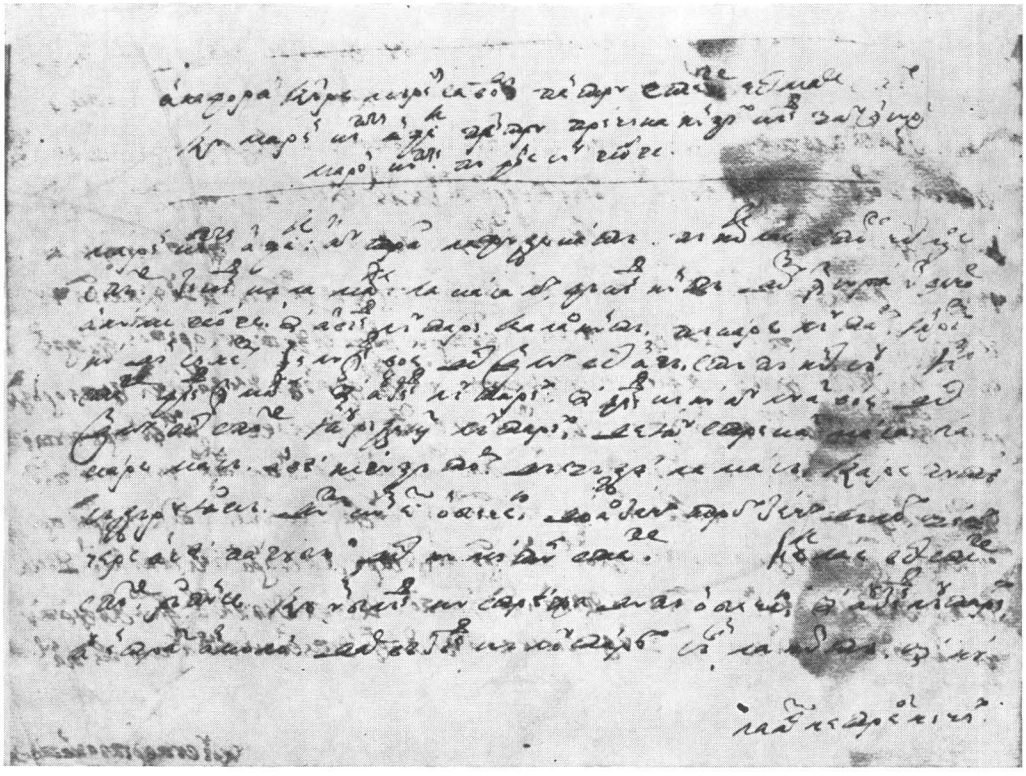


Fig. 1. — « Anaforaua către măria sa vodă pentru stegarul cel mare spătăresc cu Marin căpitan agesc pentru pricina nunţii cînd ş'au însurat Marin căpitan pe fiesău Gheorghe ». 4 august 1788. Arhivele Statului Bucureşti, Condica de anaforale nr. 16.

împotriva exploatatorilor din Fanar şi a stăpînilor de la Constantinopol. Într-un asemenea cadru marele spătar putea întinde coarda şi ridica lăutarii de la nunta unui căpitan agesc pentrucă nu ceruse în prealabil învoirea sa.

În epoca lui Nicolae Mavrogheni, lăutarii, după cum rezultă din documentul mai sus descris, constituiau o sursă de venituri fie pentru marele spătar Mavrogheni, rudă cu domnul atît de ahtiat după bani, fie pentru marele agă. Caracteristic este că în proces nu este pomenit nici aga care dăduse autorizarea căpitanului său să facă nunta, nici vătaful de lăutari, nici marele armaş, beneficiarul vătăşiilor de ţigani.

bătălia de la Drăgăşani « batalionul sacru » avea în fruntea sa şi muzica de ţigani a boerului Constantin Golescu, pe care o luase de la Colentina[6]. Această prezenţă a ţiganilor lăutari la evenimentul prin care începe o nouă perioadă în istoria ţării noastre, în care s-a dezvoltat economia capitalistă şi s-a întărit ideea naţională nu a fost întîmplătoare, căci dezvoltarea ideilor revoluţionare a dus în cele din urmă, în mod firesc, la eliberarea ţiganilor şi, putem spune, paralel cu aceasta, la o nouă etapă de dezvoltare a istoriei muzicii româneşti.

STELLA SAVA

[5] « Lumea zice că sunt o fiară nesătulă de răpiri? Apoi, te rog, spune-mi cum este cu putinţă fără bani să resping o invazie şi să mă menţin şi eu la putere? Dacă nu voi aduna sumele necesare pentru a face oaste şi a întreţine o armie, austriecii vor intra preste o lună în Bucureşti şi dacă nu voi porni mereu, ca până acum, daruri şi peşcheşuri lui căpitan paşa, marelui vizir şi sultanului mă voi vedea destituit până la anul » (V. A. Urechia, op. cit. vol. III, p. 85 vezi şi *Românul*, 1861, p. 30).

[6] NICOLAE IORGA, *Izvoarele contimporane asupra mişcării lui Tudor Vladimirescu*, Bucureşti, 1921, p. 307.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANAFORA CĂTRE MĂRIA SA VODĂ PENTRU STEGAR CEL MARE SPĂTĂR[ESC] CU MARIN CĂPITAN AGESC PENTRU PRICINA NUNȚII, CÎND Ș'AU ÎNSURAT MARIN CĂPITAN PĂ FIESĂU GHEORGHE.

Marin căpitan agesc au tras la judecată pe Neculae stegar cel mare spătăr[esc] zicînd că la mahala, la casa lui, făcând nuntă de-și însura pe un fecior, anume Gheorghe, și având lăutari, ca la o nuntă, pă care lăutari iarăși nu dă sineși, ci luând voe dela dumnealui vel agă, stăpânul său; iar stegarul fiind în mahala și auzind lăutarii și fiindcă nu au luat voe de la dumnealui vel spătar, i-au rădicat lăutarii de i-au stricat masa, la care masă avea neguțători dă șădea la masă, care putea să dăruiască, după cum este obiceiul, doaoazeci, treizeci dă lei, și-și cere pagubă dela numitul spătar.

Neculae vel stegar spătăresc răspunse că umblând cu streaja, după obiceiu și auzind lăutarii au intrat acolo, dar văzând că lăutarii sând la nuntă și nu la alte netrebnicii îndată au făcut veste la dumnealui vel spătar Niculache Mavrogheni cu un Ianache nefer, arătând că la o nuntă sânt lăutari și cum îi porunceşte: să-i rădice sau să-i lase să cânte, și însuși acel Ianache nefer au adus poruncă dela dumnealui spătar cum ca să-i rădice, căci fiind mahala, acel cu nunta trebuiia să vie să ia voe dela dumnealui, iar făr'dă voia dumnealui, nici dă cum să nu puie lăutari, după poruncile ce sând date de către măriea sa Vodă, și atunci, după acea poruncă, i-au rădicat.

Când stegarul, făr de porunca dumnealui vel spătar ar fi rădicat lăutarii de la nuntă, ar avea oareşce vină, iar de vreme când însuși au făcut veste la dumnealui vel spătar, cum că este nuntă și dumnealui i-au poruncit să-i rădice lăutarii, pentru căci zăzând la mahala n'au luat voe socru nunții dela dumnealui vel spătar, n'are nici o vină stegaru, pentrucă dator era căpitan Marin știindu-se că șade la mahala și mahalalile sând asupra spăt[arului], iarăși dela dumnealui să fi luat voe, iar nu dela dumnealui vel agă. Ci după cea cu amăruntul cercetare arătăm Mării Tale iar cea desăvârșit hotărâre se va face de către Măria Ta.

Constandin Coco[răscu] paharnic
1788, august 4

Arh. st. Buc. Condica 16 cu anaforale întărite și neîntărite din timpul domniei lui Nicolae Mavrogheni voievod, f. 107 verso.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

R E C E N Z I I

VIRGIL BRĂDĂŢEANU

Drama istorică naţională

Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966

Ceea ce l-a interesat pe Virgil Brădăţeanu a fost să demonstreze existenţa încă de la primele manifestări şi continuitatea genului istoric în dramaturgia românească şi, concomitent, să reliefeze caracterul angajat, consecvent patriotic, al acestui gen, devenit în teatru tradiţional. Lucrarea sa despre drama istorică naţională urmăreşte evoluţia producţiei dramatice originale de inspiraţie istorică de la începuturi şi pînă în pragul primului război mondial, «perioada clasică», cum o numeşte, dînd, desigur, acestui epitet o accepţie care implică în primul rînd ideea distanţării în timp şi nu neapărat condiţia de exemplar, de rezistent la proba timpului. De altfel apartenenţa dramaturgiei istorice studiate este la romantism, « clasic » nefiind folosit, după cum se vede, în opoziţie cu « romantic».

Un capitol introductiv, intitulat « Mijloc de educare patriotică şi cetăţenească », schiţează problemele specifice ale dramei noastre istorice şi încearcă încadrarea acestei specii dramatice în mişcarea artistică şi literară universală. Să întîrziem puţin asupra acestei introduceri şi asupra raportului care se stabileşte între enunţările ei şi cuprinsul volumului. De la bun început trebuie spus că afirmaţiile din introducere nu sînt suficient de nuanţate, în sensul că nu se pot aplica nediferenţiat unei dramaturgii care prezintă fel de fel de contradicţii şi care e departe de a fi, în întregimea ei, omogenă. De pildă, după ce introducerea vorbeşte despre calea proprie de dezvoltare, despre valorile de conţinut, despre mesajul patriotic în spirit revendicativ contemporan ale dramei istorice — afirmaţii fără îndoială juste cînd sînt raportate la opere durabile şi de însemnătate hotărîtoare —, e contrastantă întîlnirea, în capitolele imediat următoare, cu literatura dramatică de traduceri, cu stîngăcia primelor realizări, cu « strădaniile lui Asachi » ori cu dramele « istorico-eroice şi istorico-erotice » scrise de Bolintineanu. Aceste exerciţii, utile, au rămas în general la stadiul simplelor veleităţi; bunele intenţii conţinute, sinceritatea s-au arătat pe plan artistic neîndemînatice şi multe dintre piesele începuturilor nu sînt reprezentative decît ca documente. E locul să observăm de altfel că autorul înglobează în mod abuziv în sfera dramei istorice o serie de lucrări care nu aparţin genului ori care au prea puţine contingenţe cu acest gen; nici primele traduceri, nici improvizaţia *Occisio Gregorii*. . ., nici dialogurile reproduse de Sulzer în *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, nici încercările lui Conachi, nici *Serdarul din Orhei*, nici *Sfatul familiei*, nici pamfletele lui Iordache Golescu, nici *Două sute de galbeni* nu pot fi socotite « drame istorice ». Este evident că V. Brădăţeanu are serioase şi sigure informaţii despre cercetări anterioare de istorie teatrală veche; dar începuturile dramei istorice originale nu se suprapun decît parţial şi nu trebuie confundate cu începuturile dramaturgiei în limba naţională, care şi-au găsit locul legitim în *Istoria teatrului în România*, volumul I (1965).

În sfîrşit, dacă totuşi se consideră că evenimentele actualităţii imediate pot uneori deveni motive istorice (cazul piesei *Două sute de galbeni*, inspirată de revoluţia din 1848 şi scrisă în zilele revoluţiei), de ce nu se acordă o tratare mai amplă producţiei unioniste (doar *Trombiţa unirii* de C.D. Aricescu este menţionată la pagina 75)? Absenţa referirii la unirea ţărilor române şi la dobîndirea independenţei naţionale se resimte permanent, mai ales că aceste două evenimente de ordin politic de importanţă capitală au influenţat cel mai des alegerea epocilor, a figurilor, a subiectelor istorice. Ideea unităţii poporului român, ideea necesităţii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scuturării jugului turcesc, care au reprezentat năzuințele majore ale perioadei, au găsit, de pildă, în evocarea domniei lui Mihai Viteazul un sprijin și un argument. Frecvența cu care acest capitol din istoria noastră revine în teatrul vremii dovedește cît de puternic a impresionat posibilitatea ca poporul român să fie unit între hotarele teritoriului național.

Amploarea cîștigată de producția de drame istorice nu poate fi desprinsă de istorismul specific epocii, un curent de circulație internațională. Apariția la noi a unor lucrări de cercetare asupra trecutului, publicarea izvoarelor, tipărirea cronicilor Moldovei de către Mihail Kogălniceanu, apariția *Istoriei lui Mihai Viteazul* de Nicolae Bălcescu au stimulat autorii dramatici și au înlesnit creația lor. În plină desfășurare a mișcării naționale, exemplele trecutului erau chemate să pună în discuție problemele actualității.

Evocarea trecutului implică, firește, problema respectării adevărului istoric; credem că dezbaterea acestui aspect, atît de direct legat de subiectul lucrării, merita să fie mai insistentă în introducere. Tocmai pentru că autorii vremii vedeau în drama istorică un « mijloc de educare patriotică și cetățenească » și aveau o încredere neșovăielnică în puterea de înrîurire și de convingere a teatrului, în lucrările lor dramatice aplicările la situații contemporane, aluziile la aspirațiile momentului primează asupra respectării epocii istorice reînviate prin subiect. Prelucrarea istoriei în virtutea unor preocupări prestabilite este un fenomen care nu se menține numai în cadrul producției noastre, ci este caracteristic întregii literaturi romantice; această constatare duce la plasarea dramei istorice naționale în aria largă a curentului romantic. Dar și receptivitatea autorilor români față de tendințele culturii universale ni se pare sumar și, poate, confuz expusă în paginile 11—12.

Altă categorie de observații vizează dispunerea materialului, făcută în virtutea unor criterii care ne scapă. La început sînt adoptate cele cronologice; totuși se vorbește despre proiectele de drame istorice ale lui M. Eminescu înainte de prezentarea dramaturgiei lui C Bolliac și a lui G. Asachi, iar cu *Două sute de galbeni* sîntem întorși, după dramele lui D. Bolintineanu, în 1848. Subcapitolele « Alte încercări » și « Caractere și conflicte noi în dramele istorice » par să grupeze piese care glorifică domnitori de prestigiu (« Mihul », « Moartea lui Mihai Viteazul la Turda », « Moartea lui Radu VII de la Afumați », « Grigore-Vodă »). Există însă și o tratare pe autori (G. Asachi, D. Bolintineanu). În alte cazuri sîntem înclinați să credem că se preferă piesele *jucate* celor rămase nereprezentate.

Împărtășim părerea autorului că nu toate încercările din domeniul dramei de evocare istorică trebuie reținute (p.73) și nu pledăm pentru o inventariere exhaustivă a lucrărilor. Dar, de vreme ce toate piesele istorice ale lui Bolintineanu sînt consemnate, de vreme ce se acordă spațiu unor piese care nu pot fi considerate la nivelul artei, ca *Fidanțata imperatorului*, *Banul Mărăcine*, *Radu III cel Frumos* (a cărei acțiune supraîncărcată e relatată cu umor subțire, p. 121), de ce este omisă tragedia, unică în felul ei, *Rhea Silvia* de N. Scurtescu (pentru a nu mai aminti și de *Radu Calomfirescu* de I. Dimitrescu-Movileanu, *Monumentul de la Călugăreni* de V. Maniu și altele jucate la vremea lor)? N. Scurtescu (autor și al unor alte drame istorice: *Dan și Ancuța* — *Columna lui Traian*, 1871; *Lăpușneanu*, jucată de M. Pascaly în stagiunea 1873—1874) este prezent în volum doar prin *Despot-Vodă* (p. 118—120), la care însă nu se mai fac de loc referiri atunci cînd se analizează pe larg piesa cu același titlu și subiect de V. Alecsandri.

O importantă parte a lucrării *Drama istorică națională* este consacrată analizei pieselor de rezistență ale repertoriului nostru istoric. *Răzvan și Vidra*, *Despot-Vodă*, *Apus de soare*, *Viforul*, *Luceafărul* sînt studiate separat, fără grabă, în spirit critic și cu perspicacitatea omului de teatru specializat. Integrarea în prespectiva de cultură a epocii se menține ca o preocupare continuă. Raportările repetate atît la condițiile primei reprezentații, cît și la soarta ulterioară a spectacolului, urmărirea — uneori peste ani, în situații noi, în zilele noastre — a diverselor reluări imprimă o anumită degajare și o vivacitate acestei cărți, aflată la confluența dintre istoria de teatru și istoria literară.

ANCA COSTA-FORU

GHEORGHE FIRCA

Bazele modale ale cromatismului diatonic

Lucrările muzicologice adresate în primul rînd oamenilor de specialitate sînt, pînă astăzi, puține la număr în literatura noastră. Au apărut în cursul ultimilor ani tratate muzicale cu scop didactic precis și, în mai mare număr, lucrări de popularizare, cuprinzînd laolaltă o sferă tematică largă. Problemele de stringentă actualitate ale creației au rămas în acest timp aproape fără răspuns sau au fost înlocuite cu discuții general-estetice, care nici ele nu au putut ține pasul cu dezvoltarea artei componistice. Cîteva studii valoroase, datorate mai ales unor compozitori — Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Ștefan Niculescu, Wilhelm Berger —, au adus în lumină unele aspecte ale fenomenelor atît de complexe ale muzicii contemporane. Cu prima sa lucrare muzicologică de proporții mai mari, Gheorghe Firca pătrunde curajos în însuși miezul unei probleme de primă însemnătate pentru limbajul muzical din prima jumătate a secolului nostru, problemă pe care de altminteri el însuși o și definește. Fără a cultiva paradoxul, autorul denumește « cromatism diatonic » un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

anume fel de cromatism, caracteristic pentru muzica mai nouă şi care nu poate fi confundat cu cromatismul muzicii postromantice sau al dodecafoniei.

Noul tip de cromatism, arată Gh. Firca în *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, este produsul unei gîndiri melodice de esenţă modală şi poate fi descoperit cu precădere în creaţia şcolilor muzicale naţionale din secolul al XX-lea. Dintre compozitorii ale căror opere i-au furnizat autorului exemplele cele mai edificatoare, Enescu şi Bartók se situează pe prim plan, fapt cu atît mai interesant cu cît, stilistic, creaţia celor doi muzicieni prezintă diferenţe fundamentale. Trăsături asemănătoare au fost identificate şi în lucrările unor compozitori tot atît de deosebiţi ca Stravinsky şi Messiaen, şi chiar în pagini ale unor exponenţi ai serialismului. Făcînd asemenea observaţii judicioase, cîteodată surprinzătoare, autorul însă nu s-a lăsat sedus de ideea de a edifica un fel de suprasistem care să înglobeze diversele orientări contemporane ce s-ar supune unor noi legi, general-valabile. Rezistînd acestei ispite, căreia i-au căzut pradă nu rareori teoreticieni valoroşi, el a făcut dovada unei probităţi ştiinţifice demne de admirat.

Considerînd că sistemul cromatismului diatonic întruneşte « calităţile unui sistem natural, nu numai datorită devenirii sale în urma unui proces evolutiv cu legături cauzale adînc înfipte în istorie, dar şi datorită structurii sale ce rezumă legitatea aceluiaşi vast proces », Gh. Firca studiază pe larg premisele teoretice şi istorice, izvoarele, morfologia şi dinamica acestuia (sînt chiar titlurile capitolelor mari ale lucrării). El se sprijină pe o bibliografie vastă şi cu grije selectată — din care nu lipsesc cele mai însemnate contribuţii româneşti şi străine la studierea fenomenelor muzicii modale şi ale creaţiei contemporane — şi totodată pe analiza unor opere muzicale semnificative. Mai ales acest contact permanent cu sursa vie a muzicii, cu lucrări din toate timpurile, care îi prilejuiesc autorului observaţii dintre cele mai interesante, feresc lucrarea de uscăciunea purei erudiţii.

Propunîndu-şi discutarea *bazelor modale*, autorul şi-a limitat cîmpul cercetărilor. Cromatismul diatonic ar putea comporta discuţii cu mult mai ample. S-ar putea pune astfel problema unei mai clare delimitări, a studierii analogiilor cu sistemele lui Hindemith şi Messiaen (care au de asemenea o bază modală), cu dodecafonismul preserial (de care se apropie prin tendinţa spre total cromatic), dar şi cu serialismul nedodecafonic, care ca şi cromatismul diatonic, poate să apară ca o consecinţă a ultratematizării discursului muzical. Interesante ar fi şi consideraţiile despre diversitatea stilistică posibilă în cuprinsul acestui sistem: de la Varèse, care ar putea fi inclus aici (în măsura în care acesta poate fi inclus în vreun sistem!) datorită predilecţiei sale pentru scări neoctaviante, şi pînă la tinerii noştri compozitori, lămurindu-se cu această ocazie problema modurilor complementare, a seriei fibonacciene, ca şi filiaţia enesciană, de care se vorbeşte adesea doar la modul general. În sfîrşit, implicaţiile armonice ale sistemului ar merita un studiu separat. Autorul consacră, e drept, un loc cu totul aparte acordului mixt major-minor, dar problema este departe de a fi epuizată. Trebuie spus cu această ocazie că acordul amintit, a cărui paternitate i-ar aparţine lui Liszt, apare mai înainte şi la Chopin. Astfel, în *Studiul op. 10 nr. 2* pot fi întîlnite nu mai puţin de 15 cazuri. Desigur, aceste acorduri cu ambele feluri de terţă îşi datorează aici existenţa unei mişcări de pasaj, cromatismelor de alunecare ale vocii superioare; dar revenirea repetată a aceloraşi *întîlniri* armonice denotă caracterul lor conştient. În plus este interesant de observat că funcţia acordurilor este întotdeauna cea de tonică şi nu de dominantă (aşa cum vor fi întîlnite mai tîrziu).

Autorul nu s-a grăbit să tragă ultimele concluzii ale problemei discutate şi, cu atît mai puţin, să proclame viitorul deschis al acestui sistem; dimpotrivă, a lăsat de la început să se înţeleagă faptul că realităţile discutate aparţin unei muzici care şi-a cîştigat încă mai de mult deplina consacrare. Punctul său de vedere, incontestabil personal, reprezintă nu mai puţin o contribuţie însemnată la explicarea unor caracteristici ale limbajului muzical contemporan. Trebuie remarcate în plus logica strînsă a argumentaţiei şi claritatea exprimării (în ciuda unei tendinţe de încărcare a frazei).

Idei originale, capacitate de sintetizare a fenomenelor, informaţie largă, ţinută ştiinţifică — iată calităţi ce ne îndreptăţesc să aşteptăm cu interes viitoarele lucrări ale tînărului muzicolog.

ADRIAN RAŢIU

ION PASCADI

Idealul şi valoarea estetică

Bucureşti, Editura politică, 1966, 221 p.

Rod al unei munci temeinice, cartea lui Ion Pascadi *Idealul şi valoarea estetică* pune în discuţie, în lumina unei evoluate orientări materialist-dialectice, unele însemnate probleme de axiologie.

Autorul şi-a propus, după cum mărturiseşte, realizarea unui obiectiv precis, şi anume cercetarea uneia dintre componentele sistemului valorilor, cea estetică, « în multiplele ei relaţii cu idealul social în general şi cu forma sa particulară: idealul estetic» (p. 8), fără a neglija însă să raporteze permanent valorile estetice sistemului general de valori, să stabilească şi să evidenţieze trăsăturile comune, dar şi să delimiteze şi să sublinieze diferenţele.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pentru a pune în valoare concepţia axiologilor marxişti, o opune pe aceasta — cu argumente ştiinţifice riguroase — « relativismului subiectivist, rigidităţii absolutizatoare, sociologismului vulgar şi purismului estetic, iraţionalismului inefabilist şi intelectualismului lipsit de pulsaţie afectivă » (p. 9).

Autorul a utilizat un amplu material documentar, pe care nu l-a preluat însă formal, nici global, ci l-a valorificat divers, creator, extrăgînd elementele dialectice sau materialiste din judecăţile de valoare ale unor autori controversaţi (ca, de exemplu, Lucian Blaga la noi), sprijinindu-se pe contribuţiile interesante, uneori nu lipsite de contradicţii, ale altora (Tudor Vianu; bineînţeles, în ambele situaţii exemplele sînt multiple şi se referă atît la filozofi şi esteticieni străini, cît şi români).

Integrînd raportul dintre ideal şi valoare estetică în contextul general al valorilor şi exprimînd unele aprecieri cu privire la relaţiile care se stabilesc între categoriile generale ale teoriei valorii şi cele estetice, Ion Pascadi defineşte cu precizie şi aplicată nuanţare categorii ca: ideal, valoare, creaţie. Odată stabilite liniile directoare, autorul analizează specificul valorilor estetice privind « natura *obiectivităţii* acestora, elementele gramaticii *valorii artistice*, relaţia dintre *ideal* şi *real* în artă » (p. 12), ca să ajungă la cercetarea evoluţiei istorice a valorilor estetice, evidenţiind corelaţia care se stabileşte între progresul social şi progresul estetic, între concret-istoric şi general-uman.

Preocuparea pentru exactitatea noţiunilor, ca şi sublinierea diverselor laturi ale acestora — mai mult sau mai puţin evidente, mai mult sau mai puţin cunoscute —, este prezentă permanent. De exemplu, după ce expune opinia sociologului american Franz Adler, care reduce concepţiile despre valoare la patru tipuri de bază, Ion Pascadi scoate în evidenţă o seamă de aspecte neluate în considerare de către Adler, şi anume valoarea ca produs al interacţiunii dintre obiect şi subiect în procesul practicii, rolul pe care îl are cadrul *axiologic constituit istoriceşte* în apariţia noilor valori, precizînd că valorile sînt acelea care « dau sens activităţii *creatoare*, oferind criterii de ordonare şi ierarhizare a ţelurilor, de stabilire a raporturilor dintre scopuri şi mijloacele atingerii lor » (p. 51).

O analiză minuţioasă, strictă, la obiect, cu diversele nuanţe pe care le comportă, duce la concluzii care devin ulterior, în angrenajul gîndirii filozofice-estetice a autorului, puncte de pornire pentru noi judecăţi de valoare. Demonstrînd caracterul variat al modalităţiilor concrete de exprimare a realităţii, Ion Pascadi conchide în etapa imediat următoare că « procesul de « extracţie » a *semnificativului* nu este simplu şi rezultatele lui ajung adesea să se deosebească extrem de mult de roca iniţială, dar valoarea imaginii artistice se află nu în capacitatea ei de reproducere exactă, ci în *forţa ei expresivă* » (p. 102). Această afirmaţie devine unul dintre elementele constitutive ale proximei demonstraţii; sensul axiologic al obiectivării, susţine autorul, poate fi stabilit « numai prin *raportarea operei la idealul social-etic* pe care îl exprimă » (p. 102), iar pentru a stabili specificitatea acestui limbaj « trebuie să-l cercetăm nu ca un obiect sau ca un fapt natural, ci ca unul elaborat, *construit* « artificial » (p. 102). Şi astfel, de la analiză spre sinteză şi de la constatări de sinteză spre noi încercări de analiză, studiul devine nu numai interesant şi util, dar şi riguros.

Dispunînd de un bogat şi divers material documentar, preluat şi prelucrat de pe poziţiile unui estetician marxist, Ion Pascadi emite în unele probleme opinii personale nu lipsite de însemnătate, ca, de exemplu, cele referitoare la raportul dintre valorile materiale şi cele spirituale, la rădăcinile artei şi la constituirea sa ca formă specifică, la realism, pe care îl consideră ca o « *atitudine artistică ce presupune prezenţa în opera de artă a semnelor esenţiale, caracteristice, ale realităţii, care realizează o structurare şi o ierarhie corespunzătoare a elementelor acesteia în lumina determinismului social* » (p. 138).

Se impune ca o concluzie a întregii lucrări afirmaţia autorului că pentru « a emite judecăţi de valoare autentice este nevoie de o orientare marxist-leninistă şi de specialitate temeinică, de o atitudine obiectivă şi — ceea ce nu trebuie neglijat — de personalitate » (p. 100).

Înlăturarea unei anumite preţiozităţi în exprimare (în prima parte a lucrării) şi o mai bogată referire la fenomenul artistic-concret ar fi conferit lucrării mai multă claritate şi concreteţe, care, departe de a impieta asupra caracterului său teoretic elevat, ar fi subliniat mai insistent unele sensuri.

ANA MARIA POPESCU

MAX EISIKOVITS,

Polifonia vocală a Renaşterii — Stilul palestrinian

Bucureşti, Editura muzicală, 1966, 389 p.

Subiectiv, înclin spre muzicologia creatoare şi de idei, înţelegînd prin aceasta o *ştiinţă* definită specific în raporturile sale cu o *artă* nu mai puţin specifică. O seamă de valori pot fi restituite numai în această condiţie corelativă, ceea ce probează şi semnificaţia obiectivă a ştiinţei muzicologice.

Specificitatea faptului muzicologic decurge în primul rînd din gradul de autenticitate a investigării fenomenului concret şi abia în al doilea rînd din « specia muzicologică » adoptată. Ea poate fi una istorică, una estetică sau una funcţional-morfologică. Teoretic vorbind, nici una dintre specii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu prevalează asupra celeilalte; dar mi se pare că aceea care s-ar desemna drept o teorie superioară a muzicii — acel domeniu în care concluziile cele mai generale cu privire la *specific* (limbajul în ultimă instanţă) se convertesc în precepte şi legi, putînd a fi apoi restituite practicii în categorii logic ordonate — îşi cîştigă locul în fruntea ierarhizărilor.

Acest preambul cu valoare de program vizează un ideal al cercetării rar atins în practica muzicologică. Este de aceea oricînd meritorie apariţia unei cărţi în care tratarea problemelor se apropie de esenţa fenomenului muzical. În lumina acestor consideraţii, cartea lui Max Eisikovits, *Polifonia vocală a Renaşterii — Stilul palestrinian*, se relevă ca o armonioasă contribuţie pe tărîm teoretic (cu ample implicaţii istorice, estetice, morfologice şi, ca manieră, exegetică şi adesea polemistă) şi practic-pedagogic. Cele două faţete ale naturii cercetării se presupun, se completează şi se întrepătrund reciproc, una nefiind de conceput fără cealaltă. De subliniat că nu numai capitole introductive, ca « Unele probleme ale studiului polifoniei în învăţămîntul nostru muzical superior », «Formele de organizare ale expresiei muzicale », « Privire generală asupra dezvoltării polifoniei », «Renaşterea » etc., sau capitole finale, ca « Şcoala madrigaliştilor veneţieni », « Unele elemente şi aspecte moderne anticipate în creaţia lui Gesualdo da Venosa », închid o problematică mai largă, ci problematica aceasta se află presărată peste tot acolo unde este necesară justificarea elementului de tehnică pură. În acest fel, un domeniu apare nestînjenitor pentru celălalt şi se evită ariditatea, îndeobşte prezentă în diverse tratate, a părţii care se ocupă de limbajul contrapunctic.

Arătînd meritele pe care le au secţiunile şi momentele de generalizare, trebuie spus că ele configurează o sumă de idei acceptate şi dragi muzicianului-intelectual din zilele noastre, idei pe care se construieşte un întreg edificiu de convingeri asupra trecutului artistic şi asupra a ceea ce muzica actuală datorează acestui trecut. Fără un comentariu care să ajungă la o surprindere în sine a lucrurilor sau la o răsturnare a unor convingeri (cu excepţia denunţării exagerărilor puse în seama unor curente de ultimă oră sau a discutării diverselor poziţii şi metode pedagogice), cadrul acesta posedă suficiente virtuţi pentru a facilita o complexă şi echilibrată dezvoltare a subiectului.

În strînsă legătură cu aspiraţia spre cuprinderea din diverse unghiuri teoretice a problemei este însuşi modul de abordare a părţii celei mai însemnate, privind practica însuşirii tehnicii contrapunctului palestrinian (căreia i-au fost dedicate, fireşte, cele mai multe dintre capitolele lucrării). Este în toate acestea reflexul preferinţei — poate alexandrine — a epocii noastre de a asimila stiluri şi moduri de reprezentare care nu-i mai sînt proprii şi de a accepta unele sau altele dintre soluţii (stilul, în această pluralitate de condiţii, relevîndu-se cu şi mai multă claritate). Întreaga carte impune de aceea un principiu călăuzitor, o metodă pedagogică totodată, şi anume *tehnica trebuie să fie însuşită prin intermediul stilului*, deci a limbajului în ipostaza sa cea mai cuprinzătoare. Un alt imperativ al epocii noastre, condiţionat de aceeaşi tendinţă de îngăduitoare încorporare a principiilor şi soluţiilor, este neconceptualismul, respingerea oricăror sisteme unice şi « universal eficace ». Pe planul ştiinţei contrapunctului, o atare respingere este cu atît mai justificată, cu cît contrapunctul a păstrat, în metoda speciilor lui Fux, moştenirea îndepărtată a scolasticii medievale, întărită şi codificată de raţionalismul secolului al XVIII-lea şi lăsată neatinsă de inactualitatea acestui concept în epoca inflorescenţei armonicului romantic. Vremilor moderne le era dat să redescopere şi stilul anterior clasicismului baroc al lui Bach (Renaşterea, Ars Nova) şi să elibereze predarea artei contrapunctice de prejudecăţi şi de stînjenitoarele reguli. Max Eisikovits face parte dintre acei teoreticieni şi practicieni ai contrapunctului care socotesc inutilă metoda speciilor, metodă cedînd în faţa libertăţii de expresie ce acceptă ca singure determinante legile construcţiei şi ale declanşării percepţiei muzicale. Autorul urmează în aceasta linia unui Ernst Kurt, a unui Werner Tell, ceea ce nu însemnează că menţinerea în noi condiţii a speciilor nu poate să mai constituie crezul unui Jeppesen (în chiar descifrarea contrapunctului palestrinian) sau al unui J. Matthias Hauer (pentru un contrapunct aplicat totalului cromatic, aceasta spre deosebire de Křenek, pentru care instaurarea disciplinei contrapunctice în lumea serială pare o raţiune suficientă în sine, nereductibilă la alte amănunte metodologice).

Locul pe care analiza — şi nu cea exclusiv raportată la procedeul polifonic — îl ocupă în cartea lui Maximilian Eisikovits este simptomatic pentru înţelesul pe care îl acordă stilului palestrinian în întregul său şi modului de însuşire a acestuia. Dar muzica lui Palestrina reprezenta numai o faţetă a poliedrului stilistic al Renaşterii, cea mai « obiectivizată » — cum spune autorul — şi de aceea cea mai pasibilă de a fi conceptualizată; vremea va mai cunoaşte arta, în multe privinţe cutumiară neerlandezilor, a lui Lassus, pe aceea, de un profil stilistic cu totul personal, a lui Victoria, precum şi pe cea a altor spanioli (încadrabili numai tehniceşte în şcoala de la Roma, dar nu şi prin patosul lor şi prin arhaismul modurilor utilizate), în sfîrşit şcoala de la Veneţia, de o somptuozitate orientală şi cultivatoare a senzualismului cromatic. Acesteia din urmă autorul îi acordă o specială şi distinctivă atenţie, precum şi strălucitului său reprezentant, Gesualdo. Tentaţia, atît de frecventă astăzi, a stabilirii similitudinilor peste veacuri dintre cromatismul îndrăzneţ al lui da Venosa şi stilul contemporan nu scapă autorului, prilejuind un ultim şi pertinent capitol (cunoscut printr-o publicare premergătoare în primul volum de *Lucrări de muzicologie* al Conservatorului « G. Dima » din Cluj.).

GHEORGHE FIRCA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C Ă R Ţ I — R E V I S T E

Editura Muzicală şi-a încheiat bilanţul tipăriturilor pe anul 1966 cu un număr important de lucrări:

— Emil Manu, *Muzică şi literatură — Antologie de eseuri din opera scriitorilor români contemporani* (279 p.).

— Eugeniu Speranţia, *Medalioane muzicale* (334 p.).

— Aurel Popa, *De la muzica de jazz la muzica simfonică*, vol. II. Autorul continuă aici tratarea problemelor legate de posibilităţile tehnice şi expresive ale instrumentelor de alamă, insistînd asupra unor efecte moderne. Lucrarea se dovedeşte utilă practicii componistice.

— George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. I (596 p.). Cu acest volum se iniţiază valorificarea importantei moşteniri a muzicologului George Breazul. Precedată de un amplu studiu introductiv de Vasile Tomescu, lucrarea cuprinde în prima sa parte studii asupra unor probleme şi aspecte de principiu ale muzicii româneşti din trecut, iar în partea a doua medalioane ale unor personalităţi muzicale.

— Viorel Cosma, *Teodor Burada* (colecţia « Viaţa în imagini ») (text 64 p.).

— Doru Popovici, *Muzica corală românească*. (352 p.). Pornind de la ideea că muzica corală constituie un fond major al culturii muzicale româneşti autorul întreprinde un istoric al dezvoltării ei axat pe analize ale creaţiilor celor mai reprezentative în acest domeniu.

— Max Eisikovits, *Polifonia vocală a Renaşterii — Stilul palestrinian* (389 p.). Lucrarea de vast orizont istoric, tehnic şi estetic ilustrează marcata predilecţie a autorului pentru epocile de artă polifonică (Renaşterea, barocul muzical).

Şi-au continuat apariţia în cursul anului 1967 publicaţiile:

— *Studii de muzicologie*, vol. II (Editura Muzicală, 285 p.).

— *Lucrări de muzicologie*, vol. II (Cluj, 304 p.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE

TOM 14 1967

INDEX ALFABETIC

STUDII

		Nr.	Pag.
MARGARETA ANDREESCU	Erwin Piscator — teatrul politic, ecouri româneşti interbelice	2	85
ION CANTACUZINO	Grigore Brezeanu şi Leon Popescu, iniţiatori ai primelor filme artistice româneşti	1	45
ION CANTACUZINO	Producţiile Societăţii «Filmul de artă Leon Popescu»	2	107
OLGA FLEGONT	Teatrul românesc în ambianţa culturală a celui de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea	1	3
LETIŢIA GÎTZĂ	Ideile estetice şi critica dramatică în perioada 1849—1877	1	25
AL. PALEOLOGU	Frédéric Damé, critic dramatic	1	13
MIRCEA VOICANA	Critica muzicală bucureşteană în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Consideraţiuni sintetice	1	35
MIRCEA VOICANA	Un coleg vienez al lui Enescu: Zemlinsky	2	99
PETRE COSTINESCU şi VIORICA IONESCU-NIŞCOV	Cîteva scrisori inedite de la Agatha Bîrsescu	2	123
MIHAI FLOREA	Noi interpretări scenice ale textelor lui I. L. Caragiale	2	119
FERNANDA FONI	Trei lucrări inedite de Theodor Fuchs	2	135
GEORGE FRANGA	Pagini din istoria teatrului din Cîmpulung-Muscel	1	57
ALFRED HOFFMAN	Corespondenţa Enescu—Honegger şi concepţiile lui Honegger despre muzică	2	132
STELLA SAVA	Trezvonul slav de la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România	1	59
STELLA SAVA	Un proces şi o nuntă cu lăutari pe vremea lui Vodă Nicolae Mavrogheni	2	145
ION VÎRTOSU	O manifestare teatrală la Tîrgu-Jiu în 1834	2	130
NOTE DE LECTURĂ		1	71
RECENZII		2	149
CĂRŢI—REVISTE		1	81
CĂRŢI—REVISTE		2	155

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara,** 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România,** vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea,** 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea,** 1965, 543 p., 9. pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani,** 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYEN şi V. SEBESTYEN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania,** 1963, 252 p., 31,70 lei.

* * * **Ştefan Popescu — desenator.** Album întocmit de acad. prof. G. Oprescu şi Mircea Popescu. Prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

* * * **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani,** 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

* * * **Jean Alexandru Steriadi — desenator.** Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti,** 1961, 364 p., 35,60 lei.

VIRGIL VĂTĂŞIANU, **Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală,** 1966, 150 p., 28 lei.

* * * **Istoria teatrului în România,** vol. I, **De la începuturi pînă la 1848,** 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel,** 1967, 278 p. + 5 pl., 40 lei

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII – REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE – CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE – IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
– SERIA ARTA PLASTICĂ
– SERIA TEATRU – MUZICĂ – CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART. SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 14 NR. 2 P. 83–158, BUCUREŞTI, 1967

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ" Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 18.

43886

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro